RYTM OCH FORM

AV

OSVALD SIRÉN

STOCKHOLM
BRÖDERNA LAGERSTRÖMS FÖRLAG
1917

SMITHSONIAN
INSTITUTION
434.

To Mr Charles L. Freer,

as a little expression

of my gratitude and appreciation of your great kindness

Anders Zorn

Detroit July 15. 1907

SMITHSONIAN
INSTITUTION
434

RYTM
OCH FORM
OCH ANDRA FRAGMENTER
OM KINESISK OCH EUROPEISK
MÅLARKONST

AV

OSVALD SIRÉN

STOCKHOLM 1917

TO

R. M.

750
S61

FÖRORD

DÅ JAG LÄMNAR DESSA FRAGMENTER TILL tryckning, så sker det i tacksam hågkomst av flere vänner i Amerika och England. Att här uppräkna deras namn tjänar till intet; de äro obekanta storheter för den publik, till vilken denna bok vänder sig. Men jag vill icke undertrycka en uppmaning till den läsare, som möjligen kan känna sig hågad att idka vidare studier inom kinesisk målarkonst: börja i museet i Boston; där skall Ni finna icke blott ett rikt och lätt tillgängligt material utan även det personliga mottagande som bäst befordrar Edra studier. För min del sysslar jag sällan med kinesisk konst utan att ha anledning att sända en tacksamhetens tanke till tjänstemännen vid den ypperliga orientaliska avdelningen i Bostons museum. Men även på andra platser i Amerika har jag inhämtat åtskilligt om kinesisk konst; överhuvud finnes ju där numera ett material, mångfaldigt rikare än vad Europa kan uppvisa inom den orientaliska konsten.

British Museum har dock fortfarande en del kinesiska målningar av unik betydelse, framför allt de som Sir Aurel Stein hemfört från sina forskningsresor. Tack vare stor personlig älskvärdhet af den orientaliska målningssamlingens förestån-

dare, Mr Laurence Binyon, samt Mr Waley har jag även under vidriga yttre förhållanden haft utmärkta studietillfällen i museet. Jag har lärt både ett och annat av dessa framstående specialister, men kanske ännu mera av Mr Binyons populära böcker om kinesisk konst, »*Painting in the Far East*» och »*The Flight of the Dragon*». Jämte dessa böcker ha Okakuras arbeten och Fenollosas stora verk »*Epochs of Chinese and Japanese Art*» varit mig till stor nytta huvudsakligen därför att de införa läsaren i den riktiga miljön och öppna fängslande psykologiska inblickar i Kinas andliga och estetiska kultur. Men ingen bok torde dock vara värdefullare för den som söker sätta sig in i det kinesiska måleriets historia än Herbert A. Giles, »*An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*» (Shanghai 1905), ty där kan man läsa i trogen översättning utdrag ur de älsta kinesiska källskrifterna rörande konst och konstnärer. Genom dessa gamla författare införas vi i kinesernas egen tankevärld och lära oss förstå enligt vilka grundsatser de själva uppskattade sina stora målare. Som läsaren skall finna har jag ofta använt mig av de gamla kinesiska kritikernas uttalanden, och då icke annorlunda är angivet, har jag hämtat dem ur Giles' översättningar. Om någon finner att boken tynges av för många citat, så må därtill erinras, att de gamla kinesiska skriftställarna själva hade en stor förkärlek för sådana.

Emellertid har jag aldrig hyst den minsta avsikt att skriva någon specialavhandling över en eller annan epok i den kinesiska konsthistorien eller att ge någon översikt av hela det kända materialet. Jag kom att upptaga till diskussion vissa sidor av ämnet för att därmed belysa en del allmänna estetiska grundtankar. Dessa voro min utgångspunkt, och det var dem jag egentligen önskade behandla litet närmare, men det hela har tills vidare endast resulterat i några fragment, som vänta på vidare utveckling. Genom framhävandet av principiella estetiska motsättningar och överensstämmelser i den österländska och västerländska konsten torde dock mycket av det som jag haft i tankarna framstå i rätt klar belysning. En fullständigare behandling av de konstnärliga och estetiska problem, som berörts i dessa Fragmenter, måste uppskjutas till en oviss framtid; den skulle kräva långt mera tid och krafter än jag under nuvarande förhållanden kan disponera för detta ändamål.

Lidingö. Nyåret 1917.

Osvald Sirén.

I. VÅRT FÖRHÅLLANDE TILL KONSTVÄRDET

OM EN PERSON I VÅRA DAGAR ÖNSKAR se konst, speciellt tavlor, så går han till ett museum eller en utställning, eller möjligen till en privat samlare. Han träder in i rum, där väggarna äro mer eller mindre tätt behängda med tavlor i förgyllda ramar. Inför hans sökande öga upprullas hastigare än på den snabbaste kinematograf en mängd bilder i skiftande färger och stämningar: landskap i soluppgång och i solnedgång, sjöstycken och skogsdungar, interiörer från bondstugor och utvärdshus, porträtt af fru Y i grönt och herr X i blått, nakna damer i allehanda förkortningar, betande hästar, vilande kor, kalvar i aftonglöd o. s. v. Alltsammans tränger sig inpå honom nästan samtidigt, och om han inte är van vid liknande tillställningar, så blir han nog till en början en smula förvirrad av alla de olikartade färgstämningarna och motiven; han lyckas knappast fixera blicken på en sak, innan en annan drar till sig hans uppmärksamhet med större kraft. Det är som att träda in i ett rum, där flera olika instrument — pianon, violiner, flöjter, basuner — samtidigt spela olika stycken; även om styckena äro nära besläktade, ha vi svårt att tillgodogöra oss så mycket

på en gång. En väl tränad musiker kan möjligen följa motiven, som utföras av de olika instrumenten, men även för honom torde det djupare innehållet gå förlorat, ty det låter sig icke uppfattas endast genom örats lyssnande, det kräver inre koncentration och stillhet för att fullt förstås.

Vår museibesökare fängslas troligen så småningom av de mest slående natureffekterna, och om han är väl introducerad, kan han kanske av samlingens föreståndare få höra ett och annat om huru de olika tavlorna skola bedömas. Han får höra talas om den vackra förgrunden i ett av landskapen, det utmärkta perspektivet i ett annat, de charmanta ljusskiftningarna över fru Y:s sidenklädning, den slående likheten i herr X:s porträtt, den varma kött-tonen hos de nakna damerna, de naturtrogna rörelserna hos hästarna, den illusoriskt återgivna glansen över de feta kalvarnas skinn o. s. v. Tavla efter tavla sönderplockas sålunda för att njutas portionsvis som en anrättning av teckning, färg, penseldrag, natur och teknik och andra receptenliga ingredienser, som kunna intellektuellt beskrivas. Vår museibesökare blir snart en riktigt konstförståndig kritiker; han lär sig att översätta målningarna i ordbundna tankar; han lär sig att se huru varje sak är gjord och att definiera teknik och formspråk med vetenskapliga termer. Ju längre han fortsätter på detta sätt, desto mera övergår han till ett slags katalogmässig klassificering av bilderna. Det kan väl hända att han, till att börja med, hade väntat sig mindre intellektuell möda och mera stoff för själ och fantasi av museibesöket, men den förväntningen slår han ur hågen såsom en barnslighet, sedan han börjat

läsa de konsthistoriska handböckerna och lärt sig att förstå konsten på ett vetenskapligt sätt. Det är också museets uppgift, får han höra, att inbjuda till vetenskapligt studium; tavlorna hänga ju där i långa rader för att belysa utvecklingen inom olika perioder och skolor, liksom stenyxor och bronsspännen och snusdosor utställas i långa serier för att ge den besökande tillfälle att följa typernas, stilens och konstskicklighetens utveckling inom dessa ämnesområden. De hänga där år ut och år in i den ordning katalogen anger, ända tills en ny direktör kommer och förändrar grupperingen och skriver nya kataloger.

Det händer väl att vid omgrupperingen en del tavlor liksom få nytt liv, men andra kanske få det sämre än förr, och om några år stelnar ensemblen igen till ett schema för dem som gå där ofta, och för de sällsynta besökarna är det fortfarande svårt eller omöjligt att nå ett sådant förhållande till enskilda bilder, som kunde leda till en förståelse av deras inre värden. Huru många av tavlorna äro icke ryckta ur sina naturliga omgivningar! De ha kanske målats för kyrkoaltaren eller för rum av en viss arkitektonisk typ. Deras stämningsmiljö har kanske angivits av en viss belysning, en viss dekorativ omgivning — nu hänga de sida vid sida, och om de inte kunna överrösta sina grannar, så blir deras inre stämma ohörd. De ömtåligaste, de som antyda mera än de beskriva eller ropa ut, lida mest; de förbli stumma liksom frihetsälskande sångfåglar instängda i bur.

Det är överhuvud ingen lätt sak att träda i intimt personligt förhållande till konstverk, som utförts under för-

hållanden helt olika dem vi leva i, eller vilka uttrycka idéer och känslor, som vi aldrig erfarit, men det är allra svårast i museer, där dessa konstverk trängas om utrymmet och icke kunna tala till oss i stillhet. I gallerierna måste ju ekonomiseras med det dyrbara utrymmet, där måste skapas körer av heterogena stämmor, där måste upprullas historiska och arkeologiska illustrationsserier, konstverken skola där behandlas såsom vetenskapliga demonstrationsobjekt, och överhuvud hundra och en synpunkter tillgodoses, vilka stå i ett synnerligen periferiskt förhållande till konstens egentliga väsen och innebörd. Vi göra museerna till hem för skröpliga åldringar och rövade skönheter, vetenskapliga dissektionsrum, festhallar, skolsalar och mycket annat, men bra litet av konstens fristad eller tempel, såvida man därmed förbinder tanken på den slags harmoniska stillhet och stämning, som kunde locka oss att söka i konsten uttryck för andliga krafter, jämförbara med dem religionen uppenbarar.

Denna så högt skattade museiutveckling är ett karakteristiskt uttryck för Västerlandets vetenskapliga kultur, som överhuvud har en stor benägenhet att förväxla mål och medel. Vi ha väl på sistone tvingats att erkänna, att denna kultur lider av betänkliga inre brister, men vi kunna icke göra om den genom några yttre medel. Förändringen måste komma naturligt i följd av inre tillväxt. Ett och annat, som därvid kan bliva av nytta, kunna vi säkerligen lära av Österns gamla kulturfolk, icke minst på konstens område, ty konstutvecklingen nådde där, speciellt i Kina, Österns äldsta kulturland, relativ fulländning långt tidigare än i Europa.

Naturligtvis är det fråga om en konst helt olik vår, skapad under andra förutsättningar, såsom uttryck för en helt annan syn på livets centrala problem än vår, men likafullt en bildkonst av högt dekorativt värde, levande genom tidsåldrarna med ett självständigt inre liv. Kinas och Japans gamla konst erbjuder de bästa vittnesbörd om att stora konstnärliga resultat kunna nås även på andra vägar än dem, som följts inom det europeiska måleriet, och om vi fördomsfritt söka tillägna oss dessa alster av den fjärran Österns gamla mästare, så tvingas vi att väsentligen vidga våra föreställningar om konstskapandets mål och medel. Det kan måhända medföra en fördjupad uppfattning av konstens väsen överhuvud.

Till att börja med är det betydligt svårare att verkligen få se de gamla kinesiska och japanska målningarna än de europeiska. Jag syftar icke på att de till större delen äro så långt borta, utan på deras omsorgsfulla förvarande undan världens blickar. Visserligen finnas numera en del offentliga museer i Japan (i Tokio och Kyoto,), där målningar utställas, delvis ur historisk och pedagogisk synpunkt, men det, som sålunda offentligen förevisas, är emellertid endast en bråkdel av museets material.[1] Utställningarna bytas också om tid efter annan; det är jämförelsevis lätt, då målningarna varken genom sin storlek eller tyngd kräva speciella transportanordningar. De utgöras så gott som uteslutande av *kakemonos*, målade på tunnt siden eller papper, som rullas på

[1] De största samlingarna av gamla kinesiska och japanska målningar näst efter den kejserliga samlingen i Tokio finnas i Amerika: i museet i Boston och hos Mr Freer i Detroit. Den senare kommer snart att förflyttas till Washington.

kavlar ungefär som våra rullgardiner. Den andra bildformen *makimonos*, som består av långa horisontalkompositioner, kan knappast utställas, ty den måste ses såsom ett panorama, vilket småningom upprullas inför våra ögon. Det är icke *en* avslutad komposition, utan snarare en serie sådana, icke en enskild grupp, utan successiva grupper, som genom linjerörelser sammanflätas, icke en landskapsbild, sedd genom ett fönsters ram, utan naturen sådan den utbreder sig inför oss under en vandring. Sådana målningar kunna njutas endast långsamt, småningom; de uppenbara för åskådaren nya skönheter för varje steg, nya perspektiv av idéer eller stämningar allt efter som han fortskrider i upprullandet af bilden.

De hoprullade kakemonos och makimonos förvaras i små doftande trälådor, och äro de mycket dyrbara, så händer det, att de skyddas av flere lådor, den ena utanpå den andra. För att få se dem måste man naturligtvis ha lämpliga introduktioner, ty vare sig de ägas av offentliga institutioner, tempel eller privata samlare, så äro ägarna icke vidare angelägna att förevisa sina skatter för profanum vulgus. Orsaken härtill är kanske mindre tanken på den nötning, som målningarna småningom utsättas för, än känslan att goda målningar degraderas genom vulgär beundran, liksom gott te förstöres genom oskickligt handskande och goda ynglingar fördärvas genom dålig uppfostran, för att citera en gammal kinesisk poet från Sung-tiden. Speciellt i templen, där fortfarande lejonparten av de förnämsta konstskatterna förvaras, är det icke alltid så lätt att få se det bästa. Dessa skatter övervakas såsom heliga ting. De äro för sina ägare

någonting vida mer än dekorativa bilder; de ha var och en sin symboliska, andliga innebörd, som rätt förstås endast i samband med religiösa ceremonier och speciella dekorativa anordningar. De utställas med hänsyn till dagens betydelse och betraktas mindre såsom illustrationer än såsom förmedlare av en inre stämning, ungefär såsom musiken i katolska kyrkor. Konstnjutningen i Kina och Japan är överhuvud närmare besläktad med vårt förhållande till musiken än med vårt sätt att betrakta målningar och bildstoder. Skönheten uppenbarad i bild har för dem religiöst värde, ty den väcker i deras sinnen aningar om det oändliga.

De förmögnares bostäder i Kina bestå icke av ett enda hus, utan av en hel serie paviljonger, använda för olika ändamål och grupperade kring en eller flere gårdar, som ofta äro prydda med trädgårdsanläggningar. I en av paviljongerna finnes husaltaret, motsvarande det åt larerna och penaterna helgade altaret i de pompejanska husen, och dessutom finnes här vanligen ett större rum, ett slags an-hall, helgad åt förfädrens andar. Här upphängas de dyrbara anporträtten på särskilda märkesdagar, eventuellt även andra målningar, vilkas symboliska innebörd svarar mot dagens betydelse. Men de hänga framme endast för en dag eller för en kort tid; det anses som en smaklöshet och profanering att låta dem hänga framme under någon längre tid. Ett sådant behandlingssätt kan tillåtas endast med rent värdelösa målningar.

I Japan, där det estetiska sinnet så småningom nådde en, om möjligt, ännu högre grad av förfining, gäller samma

återhållsamhet i avseende å konstverkens utställande. Här utvecklades speciellt under Ashikaga-perioden (1400—1600) genom Zen-filosofiens inflytande en enkelhetens fulländning, en inre och yttre behärskning, som på konstens och dekorationens område framträdde såsom en raffinerad sparsamhet med yttre medel. Det är samma anda, som präglat det starkaste och bästa inom Japans liv och konst ända till senaste tid. En japansk författare skriver på tal om dessa Zen-ideal:

»Skönheten, eller livet i tingen, är alltid djupare, då den är dold, än då den är fullt uttryckt, liksom universums liv ständigt pulserar även i tillfälliga företeelser. Icke att framställa, men att antyda är det oändligas hemlighet. Fulländning, liksom all mognad, fängslar icke, ty här är växandet begränsat.

Det var deras (Ashikaga-aristokratiens) glädje att pryda exempelvis en tusch-dosa utvändigt med ett enkelt lackarbete, men invändigt med kostbaraste guldarbete. Teceremoni-rummet dekorerades med en enda målning eller med en enkel blomstervas för att ge det enhet och koncentration, och alla rikedomar i en daimyos samling förvarades i hans skattkammare, därifrån de togos fram, en i sänder, för att tillfredsställa någon estetisk impuls. Ännu i dag användas de dyrbaraste tyger för underdräkter, liksom samuraierna satte en ära i att förvara underbara svärdsklingor i mycket anspråkslösa slidor. Förändringens lag, som är livets ledtråd, är även den lag, som behärskar skönheten. Manlighet och handlingskraft voro nödvändiga för att skapa beståndande

intryck; men för alla former av konstnärligt uttryck var det nödvändigt att överlämna åt fantasien fullbordandet av den underliggande idéen. Endast på så vis kunde åskådaren göras till ett med konstnären. Det nakna sidentyget, som bildar ändan av en målning, är ofta mer uttrycksfullt än den del, som använts för själva framställningen.

En målning är i sig själv ett universum och måste gestaltas i enlighet med de lagar, som behärska all tillvaro. Kompositionen är lik en världs skapelse; den innesluter de uppbyggande lagar, som förläna den liv.»

Det anförda kan ge en aning om japanernas och kinesernas uppfattning av konsten såsom en länk med det universella och gudomliga, en uppenbarelse av något, som lever och växer, allt efter som åskådarens fantasi beröres av den impuls, som ligger bakom verket. Konstens skönhet låg icke för dem i det avslutade, det fullständiga och symmetriska, utan snarare i det oregelbundna och oavslutade (d. v. s. antydande), som innehöll möjligheten av växande och rörelse. Ingenting undveks mera sorgfälligt i konsten — såväl vid dess skapande som dess utställande — än upprepning och överfyllnad. Föremål, som användes till dekorerande av ett rum, måste alltid väljas så, att de icke upprepade samma färger eller mönster; om exempelvis blommor framställdes i en vas, så kunde icke en målning av liknande blommor utställas, om tekannan var rund, så skulle vattenkannan vara kantig, och ställdes ett rökelsekärl i tokonoman, så fick det icke placeras i mitten, så att alkoven delades i två lika hälvter, utan något mot ena sidan. Det är ju rena motsatsen till vår strävan

efter uniformitet och symmetrisk avslutning, vår fallenhet för upprepning. En japan har förklarat, att han kände en hemlig shock i sina matsmältningsorgan, då han måste dinera i ett rum, där väggarna voro behängda med bilder av döda fåglar och fiskar och allehanda matvaror, som också serverades vid bordet. Han kunde icke se någon förnuftig mening i en sådan upprepning. Och han kände det otrevligt att tala med en man, vars helfigurporträtt hängde bredvid på väggen. I hans uppfattning leva även konstens verk med ett inre liv.

Det rum, där japanen framför allt ägnar sig åt betraktelse av konsten och det sköna — teceremonirummet — har en prägel av ytterlig enkelhet. Det är fullkomligt avstängt från den yttre världens larm — ofta uppfört såsom en särskild byggnad i trädgården — en fristad för harmonisk stillhet och koncentration. Så när som på de föreskrivna mattorna, vilka täcka golvet, samt teattiraljen, finnes här endast en målning, för tillfället upphängd i tokonoman, och möjligen vid målningens fot en kvist av något blommande träd. Genom dessa omsorgsfullt valda dekorationsföremål anges en viss stämning eller idériktning, som vanligen innebär en hänsyftning på dagen eller årstiden. Kring detta centrala motiv röra sig de närvarandes tankar, ur detta söka de vinna en allmännare filosofisk innebörd, en fördjupad livsförnimmelse. Det är sålunda med goda skäl teceremonirummet stundom kallas »Tomhetens boning»; sparsamheten i de yttre arrangemangen kunde icke drivas längre, men benämningen har även en filosofisk innebörd, syftande på den taoistiska läran om tomheten såsom innehållande allt. Ett annat namn för

samma rum är emellertid »Fantasiens boning», vilket åter antyder det starkt individualistiska draget i japanernas estetiska liv. Varje terum skulle, trots begränsningarna och den stora enkelheten, innehålla en antydan om temästarens individualitet. Det är uppfört endast för honom och icke för eftervärlden; det återspeglar växlingarna i hans liv och fantasi, och det förstöres vid hans död.

Den principiella motsättningen mellan europeernas samt kinesernas och japanernas sätt att utställa målningar och njuta dem torde framgått redan av dessa antydningar. För dessa österländska folk var konstverket alltid en symbol, ett uttryck för djupare värden än som kunde fullständigt framställas i en begränsad bild. För västerlänningarna är det huvudsakligen ett individuellt aggregat av naturiakttagelser och tekniska kunskaper. De trädde inför konsten i ödmjukhet, för att lära och lyssna; vi komma självsäkra, pratande och kritiserande. De sökte icke i konsten en återklang av sina egna stämningar och idéer, utan reflexer av ett större liv än deras personliga, ackord från de melodier, vinden spelar på naturens harpa och den Store Anden viskar i människohjärtat.

Det finnes en gammal taoistisk berättelse, som väl belyser denna österländska konstuppfattning, vars grundton är opersonlighet, samkänsla med allt som lever. Okakura har bevarat den i en av sina böcker, och jag vill här ge ett kort referat av den, utan att kunna göra rättvisa åt den japanske författarens suggestiva språk.

»En gång i sagans grå forntid växte ett väldigt kiri-träd i Lungmens vildmark. Dess krona nådde så högt, att det

kunde tala till stjärnorna, och dess rötter trängde så djupt i jorden, att de sammanflätades med den slumrande silverdraken. Det hände sig, att en väldig trollkarl gjorde en underbar harpa av detta träd, vars trotsiga ande nu skulle tämjas av de störste musiker. Det dyrbara instrumentet förvarades hos kejsaren af Kina, och den ene efter den andre av hovets bästa musiker försökte spela på harpan, men de lyckades icke få fram några melodier. Endast några skarpa, föraktfulla toner ljödo från strängarna; harpan vägrade att erkänna dessa mästare.

Slutligen kom Peiwoh, fursten bland harpospelare. Med mjuk hand smekte han harpan, som man lugnar en orolig häst, och sakta berörde han strängarna. Han sjöng om naturen och årstiderna, om höga berg och brusande strömmar — och alla trädets minnen vaknade! Det kände åter vårens milda vindar leka genom grenarna; det hörde skogsbäckarna porla för blommorna, då de dansade utför klippväggen, sommarens insektsurr, regnets plask, gökens lockton. — Lyssna! nu ryter tigern och det svarar ur dalen. Det är höst. I den ödsligt tysta natten lyser månen skarp som ett svärd öfver den frusna marken. Nu är det vinter; svanarna flyga i skockar genom den snöfylda luften och isande hagelstormar piska trädets grenar.

Peiwoh ändrade grundtonen och sjöng om kärlek. Skogen suckade som en längtande sven, försjunken i drömmar. Högt uppe seglade ett moln, ljust och fagert som en högmodig flicka, men där det drog fram föllo djupa skuggor på marken, mörka som förtviflan. Så förändrades åter stämningen. Peiwoh sjöng om krig, om vapnens klang och hästarnas tramp. Slut-

ligen ljödo genom harpan Lungmens stormar, draken sköt fram i blixtarna och åskan dånade i bergen.

Hänförd frågade den himmelske härskaren af Peiwoh, vari hemligheten till hans seger låg. »Sire», svarade han, »andra hava misslyckats, emedan de endast sjöngo om sig själva. Jag lät harpan välja sina egna motiv, och jag visste icke rätt, huruvida harpan var Peiwoh eller Peiwoh harpan.»

Vill man tillämpa historien icke blott på konstnärens förhållande till verket, utan även på åskådarens förhållande till konsten, så är det konstverket, som blir Peiwoh, åskådaren harpan. Konstnjutningen, skönhetsintrycket eller den estetiska behållningen är den musik, som spelas på vår själs strängar, och för detta ändamål är ju instrumentets stämning lika viktig som den spelande handen. En tyst musik, ett gensvar, som vibrerar utan ljud, men därför icke mindre mäktigt och inspirerande: »Hörd sång är ljuv, men ljuvare ändå är ohörd sång»....

II. FORM OCH RYTM

DEN POPULÄRA UPPFATTNINGEN I VÄSTERlandet bedömer bildkonstens verk framför allt på grund av deras förhållande till naturförebilden. Vi ha gjort vad vi kunnat för att binda konsten vid den materiella fenomenvärlden; vi ha upphöjt det trognaste avbildandet till högsta dygd och sett fulländningen i konstnärens förmåga att skapa intryck av materiell påtaglighet. Ståndpunkten är måhända numera något föråldrad, men den lyser dock fortfarande fram i många konsthistoriska arbeten, där konsten och dess utveckling huvudsakligen uppskattas och bedömas på grund av förhållandet till »naturen». Riktningen angavs för övrigt redan av Aristoteles, som formulerade teorien om motsvarigheten mellan naturens och konstnärens verksamhet. Den har sedan populariserats och schematiserats därhän, att naturlikheten lagts till grund för konstuppskattningen.

Jag har i annat sammanhang sökt påvisa, huru osäker denna grundval är, bl. a. därför att den populära uppfattningen av vad som kallas natur icke vilar på någon omedelbar och inträngande iakttagelse, utan på konventionella föreställningar, som så småningom utbildats genom successiva avbildningsförsök.[1] Vi se vanligen mera med våra föregångares ögon än med våra egna — synnerligast om de väl framställt

[1] Jmfr. »Primitiv och Modern konst», Tidskriften Ord och Bild, januari 1915.

och beskrivit vad de sett. Det är överhuvud mycket svårare än de flesta föreställa sig att *se* naturen klart och fördomsfritt, såsom en konstnär måste se den, om det är hans strävan att ge en trogen och påtaglig bild av de materiella fenomenen.

Tänka vi närmare på saken, så få vi väl också medgiva, att »naturen» icke existerar såsom en konkret, oföränderlig verklighet, utan snarare såsom ett aggregat av subjektiva föreställningar. Dess verklighet är helt och hållet beroende av dess förhållande till vår uppfattning. Naturföreteelserna skifta och förändras likaväl som vår egen uppfattning. Det som vid ett tillfälle kanske syntes oss fängslande och betydelsefullt, kan en annan gång lämna oss likgiltiga. Orsaken behöver icke ligga i att saken förändrats eller framträder i annan »dager», alla dessa omständigheter kunna vara desamma, men vår egen uppfattning har kanske utvecklats under tiden.

Konstnärligt sett, existerar naturen endast i den mån den ingår i vårt medvetande såsom form-, färg- eller funktionsföreställningar. Dessa äro i sin ordning beroende av vår inre och yttre erfarenhet, vår allmänna själsutveckling. Naturen — om vi nu fortfarande hålla oss till detta kollektiva begrepp — är såsom konstnärligt motiv icke ett konstant objektivt fenomen eller en sammansättning av sådana, utan en relation mellan konstnären och hans synbild, ett förhållande, som bestämmes av många andra faktorer än den visuella iakttagelsen.

Vårt seende är icke en mekanisk process, utan en mental, och ju mera medvetet eller avsiktligt det är, desto mera modifieras det av allehanda föreställningar och idéassocia-

tioner, som vi inhöstat genom erfarenhet och iakttagelse. I högsta grad gäller naturligtvis detta om det konstnärliga seendet, som väl mer än vanlig iakttagelse har en viss psykisk betoning.

Det är överhuvud icke möjligt att ge en tredimensionell framställning på en flat yta eller att fixera en rörelse i bild, utan att därvid följa en bestämd mental föreställning, som endast i relativt inskränkt grad kan kontrolleras genom synintrycket. Även det enklaste bilduttryck vilar på en abstraktion ur naturen, och ju mera komplicerad och själsligt behärskad framställningen är, desto mera beroende blir den även av konstnärens förmåga att ge en sannolik abstraktion, som motsvarar vår erfarenhet och våra föreställningar.

Någon invänder kanske, att om detta är riktigt, så bleve allmänt tillfredsställande konstnärliga framställningar en omöjlighet, ity att människornas erfarenheter och föreställningar skifta individuellt. Men så illa beställt är det dock icke. Den visuella uppfattningen och därpå grundade föreställningar äro till sina grunddrag likartade hos flertalet människor, ehuru ojämnt utvecklade. Det finnes vissa allmänna klasser av föreställningar, som den bildskapande konsten arbetar med, vilka kunna betecknas såsom allmänmänskliga, därför att de sammanhänga med själva synverksamheten. Adolf Hildebrand har definierat två av de viktigaste i sitt bekanta arbete »Das Problem der Form in der Bildenden Kunst», nämligen formföreställningen och funktionsföreställningen. De beteckna olika sidor av vår abstraktionsverksamhet i förhållande till naturbilden, och då de äro av grundläggande betydelse för

all bildkonstnärlig framställning, må några få ord om deras innebörd här inflickas.

Formföreställningen, som endast utgör en strängare begränsad rumsföreställning, är det egentliga underlaget för vår uppfattning av föremålens realitet. Allt som vi över huvud tilllägga verklighet har en viss utsträckning i rummet, och ju klarare vi kunna begränsa det med hänsyn till formen, desto verkligare framstår det för oss. Under beröring med yttervärlden uppbygga vi så småningom genom jämförelser och bearbetningar av våra naturiakttagelser typiska föreställningar om olika saker, vilka för oss bliva ett slags symboliska abstrakta begrepp. Dessa bilda en grundval för vår uppfattning av respektive företeelser såväl i naturen som i konsten. Värdet av deras olika framträdelsesätt är för oss beroende av den klarhet och styrka, varmed de uttrycka våra rums- och formföreställningar. Det som vi endast anat eller dunkelt erfarit, framställes i konsten med full tydlighet. Den konstnärliga abstraktionsprocessen skall vara fullständigare, enhetligare och mera betvingande än den, varav vi äro mäktiga.

Funktionsföreställningarna åter uppkomma därav att vi förbinda vissa förändringar hos formen med föreställningen om en handling, en verksamhet eller ett naturförlopp, som förorsakat förändringen. Vi uppfatta en hel del yttre kännemärken, rörelser och mimik såsom uttryck för inre tillstånd eller förlopp. Även då alldeles nya företeelser uppträda, så förutsätta vi hos dem den betecknande kroppskänsla, som enligt vår föreställning beledsagat liknande funktionsuttryck. — Funktionsföreställningarna äro överhuvud endast indirekt be-

roende av naturbilden, de äro subjektiva reaktionsintryck av naturens liv, vilka uppstå, då vi genomträngt fenomenet med våra fysiska och andliga förnimmelser. De få karaktär av förmedlande abstraktionsbegrepp, som göra det möjligt för konstnären att hos åskådaren väcka bestämda psykiska eller fysiska intryck utan att fasthålla vid naturimitation. Fattar man dessa föreställningar eller begrepp i deras generella betydelse, så behöver man icke nödvändigtvis, såsom Hildebrand gör, anse dem beroende av formföreställningarna. Han anser, att en konstnärligt tillfredsställande framställning av funktionsvärdena förutsätter klarläggande av företeelsernas rums- eller formvärden, men det finnes förvisso betydande konstverk med starkt utvecklad funktionssyntes, trots relativt svaga formkvaliteter. Detta är ju förhållandet exempelvis hos en konst, som strävar mot dekorativ abstraktion; den kan ofta vara funktionellt uttrycksfull, även utan att framställa några naturobjekt eller några formvärden.

Därom kunna vi emellertid alla vara ense, att det är bildföreställningen — abstraktionen ur naturen — och icke själva det objektiva föremålet, som är konstnärens egentliga motiv, men bildföreställningen kan i sin ordning variera snart sagt i det oändliga mellan de yttersta polerna av objektiv naturimitation och abstrakt subjektiv idé- eller emotionskonst. Naturligtvis är alltid, så snart det blir fråga om bildframställning, ett visst mått av formelement nödvändigt, men detta behöver icke utvecklas i tredimensionell riktning, det kan även tänkas ytmässigt utbrett. Det är endast den objektivt framställande konsten, som är bunden vid den kubiska for-

men; vid sidan av denna har ofta existerat en konst, som mindre velat framställa yttre ting och fenomen än suggerera inre tillstånd och känslorörelser. Den har begagnat sig av uttrycksmedel, vilkas konstnärliga betydelse alls icke varit beroende av form- eller rumsvärden. Visserligen har detta slag av konst aldrig fått samma betydelse i Västerlandet som den formframställande klassiska konsten, men den har dock brutit igenom och blivit ledande under perioder av starkt emotionellt uppsving, då intresset för sinnevärlden undanträngts av en mera extatisk livskänsla. I sin renaste och konsekventaste utveckling framstår emellertid den abstrakta framställningsmetoden i Kinas gamla konst. Detta skall närmare belysas i det följande; tillsvidare önska vi endast uppehålla oss vid de allmänna begreppen.

Granskar man bildkonstens verk närmare med hänsyn till vad som plägar kallas form, så torde väl få medgivas, att formen i och för sig aldrig utgjort det egentliga kriteriet på konstnärlig betydelse. Dess utbildning har vanligen varit ett oundgängligt villkor för den framställande konsten, men livet, uttrycket, konstverkets själ, (om vi få använda ett mycket banaliserat ord) endast förmedlas av formen, de äro icke egenskaper, som tillhöra formen som sådan. Formen synes mig kunna betecknas såsom ett till sitt väsen indifferent vehikel, dess större eller mindre likhet med objektiva fenomen är av sekundär betydelse; det primära är dess förmåga att stimulera intryck av en inre verklighet.

Filosofiskt sett betecknar form helt enkelt en begränsning, vare sig i två eller tre dimensioner. Det är en mate-

riell manifestation, sammansatt av linjer och plan utan något självständigt liv eller uttrycksvärde. Tänka vi oss en mycket enkel form, exempelvis en kvadrat eller kub, överförd i bild, utan några som helst betoningar, så inses lätt, att formen som sådan icke behöver betyda någonting annat än ett avsnitt av materia. Är materian vad vi kalla »död», så gäller detta även om en begränsad del av densamma, och här är ju icke fråga om arbeten i levande eller rörligt material, utan helt enkelt om målarkonstens och skulpturens verk.

Formens liv och uttrycksvärde i bildkonsten beror på de begränsande elementen av linje och färg. Färgen kan reduceras till ljus och skugga, men linjen, vare sig den är betonad såsom kontur eller endast framträder såsom en brytning mellan två plan, måste alltid åtfölja formen såsom ett komplement. Där linjen icke finnes, där upplöses formen. Om vi exempelvis tänka oss den enkla kuben framställd i en viss belysning, som förlänar olika tonvalörer åt dess olika sidor, eller återgiven med betoning av vissa linjer, som framkalla en riktning eller rörelse i bilden, så är det tydligt, att framställningen vunnit ett visst uttrycksvärde. Ju friare konstnären använder sig av vare sig färgen eller linjen, desto mer förvandlas formen till ett levande vehikel för bestämda avsikter. Denna nyansering, betoning eller förenkling förutsätter en abstraktion ur verkligheten, en omsmältningsprocess i den utförandes medvetande, som vi kalla konstnärligt skapande.

Å andra sidan synes oundvikligt, att om en målare koncentrerar all sin uppmärksamhet på att återgiva den materiella

formen så påtagligt och noggrant som möjligt utan alla subjektiva betoningar, hans verk visserligen kan bliva »naturligt» i yttre mening, men det kommer att sakna inre verklighet, liv. Det blir icke ett konstverk, som lever oberoende av den reproducerade företeelsen. Naturligtvis kan icke heller en sådan bildframställning komma till stånd utan ett visst mått av abstraktion, men denna är då icke konstnärligt avgörande, utan blott en omedveten koncession åt traditionella typiska formföreställningar.

Den betoning, det uttryck, som åstadkommes genom linjernas eller färgernas (resp. ljus- och skuggbehandlingens) avsiktliga anordning kan naturligtvis vara av mycket olika art, men i allmänhet torde den kunna sägas uttrycka en rörelse, vare sig en yttre, rent fysisk eller en inre, emotionell rörelse. I det senare fallet blir uttrycket av mera symbolisk, abstrakt natur; det är avsett att suggerera känslostämningar eller idériktningar, det antyder mera än det framställer. Så är förhållandet exempelvis med rent »dekorativa» eller ornamentala kompositioner, i vilka naturmotiven stiliserats för att tjäna såsom underlag för en viss konstnärlig avsikt och uttrycksträvan. I såväl det ena som det andra fallet är det emellertid fråga om en konstnärligt behärskad rörelse, som med ett allmänt namn kan kallas *rytm*.

Såsom teknisk term är ju rytm framför allt bekant från musiken. Där framkallas den genom takt och ton; den visualiseras icke, men tjänar dock i huvudsak samma syften som i de bildande konsterna. Rytmen överför till åhöraren det individuella uttrycket, det andliga eller emotionella liv, som

den utförande förmår locka fram ur kompositionen. Ju mera utpräglad rytmen är i ett musikstycke, desto lättare inprägglar sig detta i vårt medvetande.

Rytm innebär motsättning till mekanisk upprepning. Den betecknar en stigande eller fallande succession av vissa enheter och åskådliggör därigenom en riktning eller en avsikt. Rytmen kan vara såväl jämn som ojämn. I det förra fallet följa enheterna på varandra med lika avstånd, i det senare fallet äro intervallerna ojämna, och enheterna grupperade på ett eller annat sätt, men i båda fallen medför rytmen ett uttryck eller en riktning i rörelsen. Den frigör på ett ordnat sätt en i verket inneboende kraft.

Rytmen kan, som sagt, ge uttryck åt olika slag av rörelser, vare sig fysiska eller psykiska; villkoret är, att rörelserna försiggå enligt en avsiktlig succession i tiden eller rummet. Vi tala om rytm i gående och dansande, i verksamhet och vila, och vi förbinda därmed tanken på en medveten (mer eller mindre konstnärlig) behärskning av rörelsefunktionen. Huru mycket lättare försiggår icke ett arbete, som äger rytmisk indelning? Huru mycket större blir icke en njutning då vi själva deltaga i skapandet av rytmen, såsom vid utförandet av musik eller dans? Dansen är kanske det tydligaste exemplet på rytmens uttrycksvärde, därför att den överför till det materiella planet den rytm, som musiken suggererar. Men dansen kan ju också vara en självständig, skapande konst, då den framträder såsom ett spontant uttryck för intensiva religiösa, erotiska eller andra emotionella stämningar. Rörelserna uttrycka då symboliskt vissa

former av andligt eller psykiskt liv, och ju mera de behärskas i rytmisk avseende desto större konstnärligt värde få de.

Rytmen synes överhuvud på det allra närmaste sammanhänga med vår uppfattning av organiskt liv; ju högre form av liv, desto mer sammansatt är rytmen. Vår egen tillvaro beror ju på pulsens rytm — ett instrument, som aldrig underlåter att registrera rörelserna i vår fysiska eller psykiska organism. Vi behärska icke detta instrument, men vi kunna stämma det till mer eller mindre mottaglighet för intryck av olika art och därigenom öka eller minska dess rytmiska återverkan. Vår organism kan tränas, vår vilja kan uppövas och rytmen därigenom till en viss grad regleras, eventuellt behärskas i fråga om sinnesintryck, som icke tillhöra det omedvetna själslivets område.

Den bildande konstnärens uppgift är att visualisera rytmen, ty endast på så vis kan han till åskådaren överföra intryck av liv, manifesterat i inre eller yttre rörelser. Lyckas han uppenbara för oss en viss rytm, så anknyter han därmed en förbindelse med vår egen livsförnimmelse, vilken enligt vad vi sett, är rytmisk behärskad. Han väcker en genklang, en reaktion i vår andliga eller fysiska organism, vilken kan tänkas vara av såväl harmonisk som disharmonisk art, beroende på om vårt instrument är stämt till mottaglighet för den individuella rytm, som uttryckes i verket. Men detta gäller egentligen blott i fråga om psykisk eller andlig rörelse; den fysiska rörelsens rytm kunna vi tillgodogöra oss oberoende av alla stämningar. Reaktionen är naturligtvis även

BOTTICELLIS SKOLA. DAMPORTRÄTT

REMBRANDT, PORTRÄTT AF HENDRICKJE STOFFELS

J. ARSENIUS. TRAFKÖRNING

P. UCCELLO. RYTTARFÄKTNING

LEONARDO, RYTTARE

LEONARDO, KÄMPANDE RYTTARE

KU KAI-CHI. HOFDAMER. (DELAR AF EN MAKIMONO)

på detta område betingad av subjektiva förhållanden, men rörelsen framträder enligt allmänna objektiva lagar.

Det rytmiska uttrycket är icke nödvändigtvis bundet vid naturbilden; det stegras icke genom att den materiella formen göres mera påtaglig. Det åskådliggör krafter, icke företeelser, och suggereras också därför lättare oberoende av en illusionssträvan, som huvudsakligen tar sikte på formen.

Tänka vi exempelvis på byggnadskonsten, så inse vi lätt att rytmen här är av avgörande betydelse för det konstnärliga resultatet. Den spåras i arkitekturens proportionssystem, i förhållandet mellan slutna ytor och öppningar, i de konstruktiva ledernas spänning, i de bärande och tyngande delarnas växelverkan. Den ideala arkitekturen är väsentligen en rytmisk proportionskonst, modifierad med hänsyn till praktiska behov. Då ingen hänsyn behöver tagas till naturillusion, så blir skapelsen ofta ett så mycket renare rytmiskt konstverk. Därför ha även definitiva lagar för rytmisk kompositionsverksamhet kunnat formuleras i arkitekturen liksom i musiken.

Den klassiska skulpturen utvecklade sig även huvudsakligen på grundvalen av proportionssystem, som ägde ett mer eller mindre påtagligt rytmiskt uttrycksvärde. Dess skapelser äro behärskade av vissa grundföreställningar om harmoniska och uttrycksfulla proportioner, vilka stödjas av naturiakttagelser, men ytterst vila på en bestämd livsuppfattning, i vilken rytmiska talvärden spela en avgörande roll. Det pytagoreiska systemet, exempelvis, som uppbär den klassiska forntidens mest betydande estetiska uttrycksformer, är uppbyggt på föreställningar om rytmiska förhållanden, som kunna

numeriskt definieras. Då den grekiska skulpturen slutligen hänger sig åt en mera oförbehållsam naturalism, så försvinner den ordnande, ideala proportionssträvan. Även i denna senantika konst kan man dock tala om rytm, ehuru icke om en sådan som är resultat av lagbundna förhållanden, utan av det organiska, aktuella livets puls.

Måleriet erbjuder utan tvivel de rikaste möjligheter för rytmisk framställning. Dess uttrycksmedel äro smidigare och mera skiftesrika än skulpturens; det kan lättare framställa abstraktionsbilder av rörelse och suggerera flyktiga, emotionella stämningar. De materiella hindren för meddelande av liv äro här avgjort mindre än i skulpturen.

Målarkonsten har, enligt vad som redan framhållits, huvudsakligen två medel till sitt förfogande för framställande eller suggererande av rytm, nämligen linje och färg. Då dessa två uttryckselement här betecknas såsom skilda medel, så innebär det naturligtvis en schematisering; de förekomma sällan helt oberoende av varandra och ingå ofta en mycket intim förening, men man kan dock i de flesta verk spåra en övervägande betydelse av vare sig det lineära eller det måleriska (färg-)elementet. Uttrycken måste därför också fattas i en rätt vidsträckt mening.

Det lineära innebär ingalunda blott ett ytmässigt teckningsmaner, det kan även användas till framställning av full kroppslighet och plastisk relief, men modelleringen är då mera resultat av teckning och linjeföring än av några färg- och ljuseffekter. Konturen är vanligen betonad, föremålets formvärden äro icke upplösta i ett spel av ljus och skugga,

utan definitivt begränsade. Då måleriet närmar sig skulpturen, så blir det alltid övervägande lineärt-plastiskt, men å andra sidan användes också det lineära uttryckssättet med förkärlek av en konst, som syftar mot flat ytstilisering. I såväl det ena som det andra fallet ligger uttrycket huvudsakligen i begränsningslinjerna; saken är tydlig och lätt sebar, även om reliefverkan icke är speciellt utarbetad. Allt är planmässigt utbrett och definitivt utsagt.

Det uttryckssätt däremot, som huvudsakligen beror på färgens måleriska användning, eftersträvar icke så påtaglig saklighet. Det upplöser konturen, det fattar företeelserna såsom optiska fenomen, framträdande i en viss atmosfär, ett visst medium av ljus och skugga. Bilden svarar icke mot motivet på ett lika objektivt sätt som i föregående fall. Konstverket framställer fenomenen i en förvandling av ljus eller färg och får sålunda ett självständigt värde, som ofta är föga beroende av den objektiva formen. Det är ju mindre färgen såsom stoff eller pigment det här är fråga om än färgen såsom ljusvalör, ett upplösande och sammanvävande element, som kan tolkas med monokroma medel lika väl som med koloristiska. Det måleriska uttryckssättet, sådant vi här fatta det, är ingalunda bundet vid mångfaldiga, rika och kraftiga färger. Tvärtom synas de konstnärer, som drivit detta uttryckssätt till högsta fulländning, allt mer och mer sökt sig hän mot en monokrom färgskala. Ju längre de nått i sin strävan att omdikta verkligheten och att ur den framlocka en inre betydelsefullhet, desto mera ha de frigjort sig från den yttre världens brokiga färgrikedom. De bästa

exemplen härpå erbjuda Rembrandts och Velasquez' senare verk, som äro instämda i en färgskala av guldbrunt eller silvergrått, samt alla dessa kinesiska och japanska målningar, som, ehuru utförda endast i tusch, förete en stor rikedom av tonvalörer, en atmosfär, som insveper och eteriserar alla föremål. Det måleriska sken, som här skapas med de enklaste medel, är fullt av vibrerande liv, rörelse och rytm.

Det specifikt måleriska framställningssättet, som arbetar med livlig omväxling av ljus och skugga, kan överhuvud icke tänkas utan ett betydande element av rörelse. Det syftar ju till upplösande av formen, icke till dess fasta omslutande eller sammanfattande. Därför erbjuder också den »måleriska stilen» ett verkligt livsmedium för rytmen, detta suggestiva element av inre eller yttre rörelse, som är nödvändigt för att den konstnärliga formen icke skall framstå död.[1] Även i den objektiva världen förbindes ofta den rytmiska föreställningen med ljusets vibration och färgernas spel, och då sådana element översättas i bild, måste naturligtvis framför allt rytmen visualiseras. Ljuset, som ses genom en viss färgton och framställes med måleriska medel, framstår såsom atmosfär, och atmosfären tjänar vanligen såsom underlag för konstverkets stämning. Det blir påtagligast, då atmosfären förtätas till klärobskyr, denna halvdager, som står mitt emellan ljus och skugga och bättre än det fulla dagsljuset suggererar inre värden. Då företeelserna fram-

[1] Begreppen »målerisk» och »optisk» behandlas utförligt av *Riegl*, Spätrömische Kunstindustri, *Schmarsow*, Grundbegriffe der Kunstgeschichte (1905), och *Wölfflin*, Renaissance und Barock samt Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, ehuru utan hänsyn till rytmen.

ställas i en slöja av klärobskyr, så är det icke längre den materiella formen eller deras objektiva utseende, som är det väsentliga, utan den kroppslösa skönheten, själsmystiken, som vibrerar likt musik i en målerisk rytm.

Emellertid kunna sådana värden även suggereras av den lineära stilen. Linjen kan även göras till instrument för känsla och fantasi, ja, det förefaller nästan, som om konsten, då den varit särskilt känslobetonad, med förkärlek använt sig av ett lineärt uttryckssätt (Gotiken). Men det är att märka, att den lineära stilen då icke arbetar med stark plastisk relief, utan i ett jämförelsevis ytmässigt maner. Linjespelet mot en neutral bakgrund göres till bärare av det konstnärliga uttrycket; och rytmen är det suveräna medel, genom vilket linjerna vinna emotionell uttrycksfullhet. I den primitiva konsten hos olika folk, där de andliga och emotionella impulserna ännu icke försvagats av långvarigt sysslande med naturreproduktion eller objektivt skildrande, är den rytmiska linjen vanligen av största betydelse. Den är här i hög grad funktionell, den utgör själva livsnerven i den konstnärliga abstraktionsföreställningen.

* * * * *
* * *
*

Vi ha i det föregående i korthet berört de principiella spörsmålen beträffande den konstnärliga framställningens förhållande till naturbilden samt den konstnärliga abstraktionens grundelement av form och rytm. Den allmänna tankegång, som därvid skisserats, torde framstå tydligare, om vi belysa den med några exempel, som representera vissa allmänna grup-

per av målarkonst. Det kan vara skäl att i största korthet undersöka, huru den objektiva naturbilden förvandlas i konsten och i vad mån naturens liv bestämmer konstverkets liv och uttryck.

Välja vi till att börja med porträttframställningar, så kunna vi utgå från någon s. k. lyckad fotografi, tagen i relativt jämn belysning, vilken väl återger modellens ansikte och icke utmärkes av någon speciell konstnärlig kompositionsanordning. Bilden erbjuder en redogörelse för ansiktets så väl som dräktens alla former och enskildheter, så vitt som de kunnat aftecknas av det fotografiska objektivet, men den lever icke med ett självständigt liv. Äger den ett visst uttrycksvärde, så är detta icke framställningens, utan modellens uttryck. I de flesta fall kunde man tänka sig fotografien lika väl återgiva en fullkomligt naturtrogen avgjutning av modellen som modellen själv. Kort sagt, det är ett momentant, förstelnat synintryck, som icke klargjorts genom en rums- eller formskapande konstnärlig verksamhet, och där ingen avsiktlig betoning av vare sig linjerna eller ljus- och skuggvalörerna samlar företeelsen till enhetlig bildverkan eller lockar fram någon rytmisk rörelse. Det råder emellertid ingen brist på porträtt, målade på detta sätt, i vilka synintryckets omedelbara och osovrade reproduktion utgjort målarens huvudsakliga syfte; vad som återgives i sådana målningar är dock icke själva den objektiva naturföreteelsen, utan den populära föreställningen om densamma.

Tänka vi oss samma modell eller en liknande (för att göra exemplet mera sannolikt) målad av någon av de tidiga

italienska konstnärerna, som huvudsakligen använde sig av ett lineärt uttryckssätt, säg till exempel Botticelli, så finna vi att bilden förvandlats från en död reproduktion till ett levande konstverk. Det är icke längre en skugga eller en avgjutning, utan en organisk skapelse. Formen är klar och enhetlig; företeelsen har fått en helt ny betydelse i rumshänseende. Konstnären har arbetat fram ledande, genomgående linjer; han har betonat den omslutande konturen — vare sig figuren ses i profil eller en face — han har tecknat munnen, ögonen och näsan med linjer, som icke följa alla naturens små oregelbundenheter, utan sammanfatta det väsentliga hos dessa former. Planen, som ligga mellan linjerna, äro också starkt förenklade; ytans tillfälliga ojämnheter äro reducerade, så att formens helhetsverkan framträder dominerande. Det är ett verk, där varje linje och varje form ingå såsom organiska led i en bildföreställning, som betvingar åskådaren genom sin enhetlighet och fängslar genom linjernas uttrycksfulla rytm. Linjen är här i hög grad funktionell; den åskådliggör i en konstnärlig syntes modellens fysiska och psykiska karaktärsdrag, de element av inre och yttre liv, som inspirerat målaren. — Liknande iakttagelser kunde även göras i många senare porträtt, där formvärdena syntetiserats och de ledande linjerna gjorts till bärare av det rytmiska uttrycket. Linjebetoningen förminskar icke den plastiska kraften hos formen. (Jfr t. ex. Leonardos porträttbilder).

Det kan även vara skäl att tänka sig ett liknande problem löst av en färgens och ljusets mästare som Rembrandt. I hans bild är det icke längre fråga om att med enhetliga

linjer och plan definiera en fast form. Figuren träder fram ur ett mystiskt halvdunkel, som upplöser konturerna, men likvisst icke hindrar oss att känna formens fullhet och rundning. Ansiktets detaljer och drag äro icke tecknade med skarpa linjer, utan modellerade med skiftande färgvalörer, som vibrera av dämpat ljus. Alla plan äro brutna, man kan följa själva penseldragen och tvingas att i föreställningen sammansmälta dem till enhetliga former. Men allt detta sker omedvetet; konstnären har framhävt just de partier, som äro avgörande för att låta formen framstå kraftfull och enhetlig. Hans rumsföreställning har någonting av det oändligas makt och skönhet. Bilden utgör sålunda ett vittnesbörd om att klara och starka rumsföreställningar ingalunda behöva vara beroende av ett lineärt-plastiskt uttryckssätt, ehuru det är mindre begränsningen än rörelsen hos formen det här kommer an på. Denna rörelse återspeglas icke blott i ljus- och skuggspelet utan även i själva fakturen, färgpåläggningen. Här finnes en rytm, som nästan suggererar livets puls, eller rättare sagt, pulsslagen av ett högre och starkare liv än den objektiva naturbildens.

De djupgående åtskillnader, som existera mellan naturbilden och vår föreställning om densamma samt å andra sidan mellan dessa två faktorer och den rytmiskt behärskade konstnärliga framställningen, kunna vi kanske lättast förstå, om vi tänka på varelser i rörelse och deras konstnärliga framställning. Om vi till exempel se en springande hund eller en skenande häst i mycket hastig rörelse, så kunna vi i allmänhet icke uppfatta deras ben i så klar och bestämd

form som kroppen eller huvudet. Dessa extremiteter bliva snarare lika förbiskymtande skuggor eller streck än överensstämmande med vår föreställning om hund- eller hästben. Förhållandet illustreras också av fotografier, vilka tagits på ett tidsmoment, längre än det som åtgått till extremiteternas förflyttning. Vårt ögas uppfattningsförmåga har sin begränsning i såväl tid som rum; det motsvarar en fotografisk lins, som icke kan arbeta på huru kort tid som helst. Det omedelbara synintrycket kan därför stundom bli oklart och suddigt, beroende på tidsmomentets korthet eller på andra omständigheter såsom belysning o. dyl. Ett sådant synintryck kan icke utan vidare överföras på duken; det motsvarar icke vår föreställning om huru saken bör se ut och ännu mindre de rums- och funktionsvärden, som konstnären måste framkalla, om han skall nå en stark och enhetlig bildverkan. Huru föga tillfredsställande naturbilden är i detta avseende kan även illustreras genom fotografier, som framställa djur i momentana rörelser av så snabb eller tillfällig art, att de icke ingått såsom föreställningsbilder i vårt medvetande. Dessa framstå för oss föga övertygande. Vi veta visserligen, att rörelserna äro utomordentligt snabba och direkt fixerade ur naturen, men de framkalla icke hos oss den känsla av verkligt framåtilande, som en konstnärligt sovrad bild av samma sak förmår väcka. De sakna sådana funktionsvärden, som äro nödvändiga för att uppväcka vår fysiska eller psykiska reaktionsförnimmelse, och dessutom framställer en fotografi företeelserna vanligen utan ordnade rumsvärden, godtyckligt ryckta ur sitt sammanhang, utan enhetlig bild-

verkan. Därför har den icke något självständigt liv, huru intensivt än själva motivet har levat och rört sig. Endast i den mån fotografien komponeras med hänsyn till vårt speciella uppfattningssätt och de föreställningar, som ingå i vårt medvetande, verkar den på oss tillfredsställande och kan erhålla ett relativt konstnärligt värde.

En fotografi motsvarar sålunda icke alltid det som plägar kallas en »naturlig bild». En i populär mening naturlig bild av hästar eller hundar i stark rörelse måste framför allt vara tydlig, och detta uppnås endast genom att rörelsen framställes i enlighet med den populära föreställningen om densamma. De form- och funktionsidéer, som ingå i den allmänna uppfattningen, måste vara klart återgivna. Detta finna vi exemplifierat i en stor grupp av s. k. naturalistiska målningar, där konstnärens avsikt egentligen icke gått längre än till ett sken av sannolikhet. Hans bild är icke helt enkelt en naturreproduktion, men icke heller ett av starka och sovrade form- och funktionsvärden uppbyggt konstverk; den är snarare en illustration till den populära föreställningen om form och rörelse. Den är icke behärskad av en stark rytm eller en sådan rumsgestaltning, som tvingar oss att uppfatta verket såsom en levande organisk enhet, oberoende av naturföreбilden.

I det stora konstverket är abstraktionen driven betydligt längre. Här är det icke längre fråga om ett synintryck, som sovrats i enlighet med den populära föreställningen, utan om en rytmiskt betonad syntes av de rums- och funktionsvärden, som kunna förbindas med ifrågavarande motiv. Det hela är

omstöpt till ett slutet verk, där varje form och varje linje ingår såsom ett organiskt led i en bildföreställning, ur vilken alla tillfälliga och störande element uteslutits. Bildens liv och uttrycksvärde äro icke längre bundna vid dess naturlikhet, utan bero på formernas och linjernas rytmiska samverkan.

Se vi exempelvis på Paolo Uccellos stridsmålningar med galopperande ryttare, så finna vi, att naturlikheten icke är synnerligt stark; såväl djuren som landskapet äro tämligen abstrakta, men abstraktionen är genomförd med säker blick för enhetlig, sluten bildverkan. Där är ingenting, som faller ur bilden eller bryter det sammanhållande frontplan, som anger det konstnärliga synfältet. Rumsanordningens grunddrag framhävas med långa ledande linjer, dels de höjda och sänkta lansarna, som betona olika djupskikt, och dels terrängens linjer, som föras in mot bakgrunden. Bilden framstår för oss måhända något schematisk på grund av konstnärens teoretiska intresse för perspektivisk konstruktion och förkortningar, men det berör endast dess naturalistiska effekt, icke dess rent konstnärliga betydelse. Denna får huvudsakligen sökas i form- och rumsvärdenas utomordentliga stegring och klara sammanfattning samt i den tunga och kraftfulla rytmik, som behärskar hela kompositionen. Konstnären har visserligen varit bunden i avseende å uttrycksmedlen (man förnimmer ju ännu hans kamp med formen), men han har sett det väsentliga, hans bildföreställning är monumental, och han förstår att med lineärt-plastiska medel framhäva de avgörande elementen av form och rytm.

En ytterligare stegring av det rytmiska uttrycket finna vi i Leonardos teckningar av kämpande och framilande ryttare. Den målning han utförde över detta motiv finnes icke längre i behåll, men vi kunna taga för givet, att den icke överträffade teckningarna i avseende å rytmiskt liv. Teckningar och skisser äro överhuvud bättre än målningar ägnade att framhäva rytmen, ty de tyngas icke av någon strävan efter materiell utförlighet, utan fixera endast det visionära intrycket eller huvudlinjerna i en momentan bildföreställning. Leonardo har utfört teckningar av framilande ryttare, som formligen skälva av liv. Hästar och ryttare äro angivna med långa, flytande linjer, som sammanfatta formen och liksom uppsamla hela rörelseenergien. En rent elementär kraft synes bära fram dessa hästar likt en stormvind, som driver fram oemotståndliga störtvågor. Formen är endast antydd med konturer och några skuggande streck; materiens tyngd är som upphävd av det rytmiska funktionsuttrycket, som koncentrerats i de syntetiska linjerna. — I stridsscenerna, där ryttarna sammandrabba med ohejdad våldsamhet, uppstår en rörelsevirvel av cyklonartad häftighet; linjerna sammanflätas, så att ögat knappast kan åtskilja dem, men vi känna den sjudande livsrytmen.

Det finnes väl knappast någon västerländsk konstnär, som förmått med linjer framställa en intensivare rörelse eller mera omedelbart fixerat livets pulsslag på papperet. Leonardos teckningar kunna icke betraktas såsom naturstudier i vanlig mening; själva studiearbetet är helt och hållet undangjort i medvetandet. Teckningarna äro blixtar ur den skapande konst-

närsfantasien, förbiskymtande bildintryck, som fångats med några funktionella drag av pennan eller rödkritan. Endast på så vis har det varit möjligt att nå en så överlägsen rytmisk syntes. Paralellismen med en del kinesiska tuschteckteckningar skall framgå i det följande.

Andra konstnärer, exempelvis Rubens och Goya, ha framställt lika häftig rörelse med övervägande måleriska uttrycksmedel; hos dem spelar färgen en helt annan roll än hos Leonardo. Rubens' jaktscener och Goyas tjurfäktningar pulsera med en lika het rytm som Leonardos ryttarteckningar, men i stället för att sammanhålla formerna med genomgående linjer behandla de dem snarare såsom underlag för vibrerande färgvalörer och ljus- och skuggkontraster. Skenet är kanske mera naturalistiskt, men den konstnärliga stommen är likafullt abstrakt.

Exemplen kunde lätt mångfaldigas. Det råder överhuvud ingen brist på bilder, som framställa hästar i rörelse; motivet har under alla tider eggat den konstnärliga skaparkraften, ty det erbjuder tillfälle att utprägla funktionsvärdena till högsta potens. Uttrycksmedlen kunna skifta på mångahanda sätt från de rent lineära till de rent måleriska, men rytmens dominerande betydelse förblir dock i huvudsak densamma.

Det anförda torde emellertid vara tillräckligt för att belysa, att ett konstverks liv alls icke är beroende av de avbildade naturföremålens liv eller övriga egenskaper, och att det ingalunda framkallas genom en strävan att så troget som möjligt avbilda sådana objektiva förhållanden. Det uppnås endast via medvetandets föreställningar om form, funktion

o. dyl., det vilar på en abstraktion, som måste visualiseras genom en rytmiskt behärskad framställning.

Om man till exempel tänker sig ett levande och ett dött föremål framställda i bild, så kan det hända, att den senare framställningen har mera konstnärligt liv än den förra. Den förra är kanske huvudsakligen en reproduktion av det objektiva fenomenet, tillförlitlig såsom redogörelse för den materiella formen, men icke levande; den senare åter kan, trots motivet, vara en skapelse av rytmiskt levande linjer eller färger.

Paulus Potter har målat en berömd tavla, framställande en ung tjur jämte en vilande ko, ett par får och en herde i nära naturlig storlek. Tavlan är mycket beundrad på grund av sin naturlikhet och anses utgöra ett av huvudnumren i Mauritshuis. Den unga tjuren visas i hela sin hulliga kraft; den är korrekt i varje detalj, som avgjuten i färg, men den har icke liv. Den står där som en klump av materia på fyra ben, konstnärligt meningslös, trots alla påtagliga förtjänster i avseende å illustrativ naturimitation.

Rembrandt har också målat nötkreatur, bl. a. slaktade oxar, hängande uppfläkta i slaktarboden. Men dessa döda oxar ha konstnärligt liv. De skimra av färgreflexer, som fånga det dämpade ljuset i den halvskumma källarboden. Bilderna äro mättade med klärobskyrstämning, ljus och skugga sammanvävas till en slöja kring formerna; de dunkla hörnen äro fyllda av osynligt liv, man vet icke rätt vad som döljer sig längst borta i dunklet. Det är icke längre företeelsens materiella sammansättning, som intresserar oss,

icke den yttre likheten, utan det som väckt den konstnärliga visionen och låtit mästaren förvandla fenomenet till en dikt av färgskiftningar och ljusvibrationer. Formen är därför ingalunda försvagad, men den är levandegjord genom en rytmisk omsmältning i färg.

Allt vad en mästare som Rembrandt berör undergår en sådan omsmältning. Hans pensel och penna lyda en hand, som aldrig rör sig utan att följa och uppenbara livets puls, som finnes i allt, överallt, men likvisst förnimmes av oss endast sällan och ofullständigt, ty vi ha vant oss att rikta blicken på den materiella formen.

SIMONE MARTINI, BEBÅDELSEN

KOPIA AF KEJSAR HUI TSUNG EFTER TANGMÅLAREN CHANG HSÜAN, DAMER BEREDANDE SIDENTYG

KOPIA AF CHAO MENGFU EFTER TANGMÅLAREN HAN KAN.
RYTTARE

SIMONE MARTINI, RYTTARPORTRÄTT AF GUIDORICCIO DA FOGLIANO

III. NATUR OCH METOD I DET KINESISKA MÅLERIET

ALLA FÖRSÖK ATT DEFINIERA DETTA, SOM vi kallat rytm, måste förbliva otillfredsställande; det är något, som i hög grad undandrager sig den begreppsmässiga analysen. Livets puls måste kännas för att fullt förstås, men vi kunna iakttaga dess skiftande uttryck i konsten och beskriva dem med hänsyn till deras verkningssätt. Vill man förstå rytmens betydelse, kan man emellertid knappast välja ett bättre studiematerial än den gamla kinesiska målarkonstens verk. De leva icke på grund av någon yttre illusion eller genom att avbilda den materiella fenomenvärldens livsfunktioner, deras livsnerv är den känslans eller rörelsens rytm, som konstnären suggererat med sina medel av linje och tonvalörer. Abstraktionsverksamheten har överhuvud drivits betydligt längre och försiggått friare i Kina än i Europa; huvudintresset har där aldrig varit riktat på formen som sådan, utan snarare på formens idé, dess innebörd, den inre verkligheten.

En antydan om rytmens grundläggande betydelse för de kinesiska målarna finna vi redan i de allmänna regler för konstnärlig verksamhet, som formulerades i sjätte århundra-

det av målaren *Hsieh Ho*. De kunna tjäna såsom utgångspunkt vid studiet av den äldsta kinesiska konstens mål och medel, ty även om de icke få fattas fullt bokstavligt, så ange de dock den allmänna riktningen och andan hos det kinesiska måleriet under dess klassiska tid.[1]

Den första regeln är: Rytmiskt liv eller andens rörelse genom tingens rytm.

Den andra: Anatomisk struktur eller benbyggnaden, framställd med penseln.

Den tredje: Formernas tecknande i överensstämmelse med naturen.

Den fjärde: Färgernas riktiga fördelning.

Den femte: Komposition eller tingens grupperande enligt hierarkisk ordning.

Den sjätte: Kopierande av klassiska förebilder.

Den ordning, i vilken dessa olika regler framställas, antyder deras relativa betydelse. Det väsentligaste ställes främst nämligen det rytmiska uttrycket för den levande anden eller inspirationen. I andra och tredje rummet nämnas regler, som leda till strukturell och formell överenstämmelse med naturen; sedan följa regler, som synas vara ägnade att tillgodose dekorativa krav, ehuruväl det ofta var fallet, att såväl färgläggningen som grupperingen även tillmättes symboliskt värde, och slutligen den allmänna anvisningen att söka stöd hos de stora mästarna från äldre tider, ett stöd som icke ansågs vara av blott formell utan även av andlig art. För övrigt

[1] Dessa reglers kinesiska termer ha översatts något olika av skillda europeiska författare; vi hålla oss närmast till Okakuras och Binyons översättningar.

bilda dessa regler icke något fullständigt konstnärligt program; de ange endast vissa principiella riktlinjer, som följts inom den kinesiska målarkonsten. Deras praktiska värde blev ju i sista hand beroende på huru de tillämpades

Tillämpningen har naturligtvis varit rätt olika under olika tider. Även den kinesiska konsten har genomlöpt en utveckling, ehuru icke av samma art som den vi kunna följa inom det europeiska måleriet. Höjdpunkten nåddes i Kina redan på 1100-talet, under Sung-tiden; det är denna periods konst samt det mycket begränsade material, som finnes i behåll från Tang-dynastiens tid, som vi ha i tankarna, då vi tala om det gamla kinesiska måleriet. Någonting nytt av betydelse har senare icke producerats i Kina, och i stort sett var ju också Japans värdefullaste målarkonst — den som blomstrade under Ashikaga-perioden — endast ett återupplivande av de kinesiska Sung-idealen.

Det överraskande är, att den kinesiska målarkonsten redan från början synes framträda fullt mogen; de förberedande, primitiva stadierna äro för oss tillsvidare s. g. s. obekanta De få säkra originalmålningar från Tang eller tidigare perioder, som kommit i dagen, förråda en högt utvecklad konstnärlig kultur och en formell säkerhet, som icke kan kallas primitiv. Utvecklingen under de närmast följande fyra eller fem århundradena medför visserligen en del nya konstnärliga element, men den gäller dock, i stort sett, mindre det rent formella än själva uppfattningssättet. Det synes mig, som om man snarare kunde tala om en andlig än om en formell utveckling inom det kinesiska måleriet. Form-

språket, som de gamla kineserna använda sig av, vilar överhuvud icke på naturalistisk grundval, utan på abstraktionsföreställningar. De se icke naturen utifrån, såsom vi västerlänningar, utan inifrån, om en paradox kan tillåtas. Deras strävan är icke riktad på utbildandet av tredimensionella kroppsliga former för objektiva fenomen, de ha icke något behov av fullständig plastisk reliefverkan. Därav förklaras väl även, att de samtidigt använda sig av ett rent lineärt, ytmässigt uttryckssätt och en friare, målerisk stil, som med skäl kan kallas en monokrom impressionism. Det impressionistiska gäller sålunda icke koloriten, såsom i det europeiska måleriet, utan abstraktionen i formgivningen; det är icke den momentana färgeffekten, utan rörelseintrycket man söker fånga. Och även då denna uttrycksmetod når sin högsta utveckling, bibehålles en viss ytmässighet; formvärden och djupverkan antydas väl, men utarbetas icke.

Synnerligen belysande för de konstnärliga uttrycksmetoder, som kommo till användning i Kina, är det nära sambandet mellan måleri och kalligrafi. En stor del av de gamla kinesiska målningarna äro ju monokroma, och då färg användes, sker det egentligen blott till utfyllande av ytor, icke i modellerande syfte. Det väsentliga tekniska materialet i såväl målning som skrift är tusch. Ljusets spel, ytans modellering och andra måleriska effekter, som överhuvud eftersträvas, åstadkommas genom tusch-valörer, pålagda i olika tjocklek med penseldrag, som vart och ett har en definitiv betydelse. Det är en teknik, som kräver en snabb och säker hand. Den erbjuder inga möjligheter till successiva ändringar och

förbättringar såsom den gradvis uppbyggande oljefärgstekniken. Då konstnären går till verket, måste han äga full klarhet beträffande mål och medel; varje drag av penseln blir avgörande. Betecknande är Sung-målaren Chou Shuns yttrande: »Målande och skrivande är samma konst; vem har väl hört talas om en god skrivare, som börjat med att göra en skiss?»

Ett annat yttrande av en gammal kinesisk kritiker förtjänar även anföras till belysande av den utomordentliga uttrycksrikedom man tillmätte tuschen. Han skriver:

»Tusch, som strykes på sidenet meningslöst, på ett monotont sätt, kallas död tusch, men den som framträder med riktig klärobskyr kallas levande tusch — — — Färgläggning i verkligt målerisk mening betyder icke helt enkelt påläggande av olika pigment. Ett föremåls verkliga utseende kan på ett vackert sätt återgivas med tuschfärg endast om man vet, huru de nödvändiga skuggorna skola framställas.

I tuschskisser är penseln herre och tuschen tjänare, men i andra målningar äro färgerna herre och penseln tjänare. Med andra ord: tuschen endast fullständigar arbetet, men färgerna foga något till. Härav drages den slutsatsen, att verklig skicklighet i tuschmåleri är sällsyntare än skicklighet i målning med färg.

Penselns mästerskap var det absoluta villkoret för att de kinesiska målarna skulle nå den effekt av livets rytm, som de eftersträvade. »Anden lever i penselns spets», hette det; man ansåg sig i själva linjeföringen och penseldragen kunna spåra de andliga eller emotionella stämningar, som inspirerat målaren. Och på samma sätt ansåg man även, att den skrivandes karaktär framträdde i skrifttecknens utformning.

En dekorativ och uttrycksfull skrift skattades ofta lika högt som en dyrbar målning.

Målandet blev sålunda för de kinesiska konstnärerna i långt högre grad än för deras europeiska kolleger en bilddiktande verksamhet, ett nedskrivande av den skapande fantasiens abstraktionsföreställningar. För att underlätta det snabba utförandet utbildades en mängd formler och regler, grundade på generationers erfarenhet, vilka ofta kunna förefalla oss tämligen pedantiska och främmande för konstnärlig verksamhet, men därvid är att märka, att reglerna icke betydde mera för de stora mästarna än exempelvis poetikens lagar för verkliga diktare. De kunde erbjuda stöd, men behövde icke innebära tvång. Emellertid skall det gärna medgivas, att upprepning och skolmässig systematisering utgjorde det kinesiska måleriets achilles-häl — åtminstone ur västerländsk synpunkt. De kinesiska målarna hade en tröttande benägenhet att säga om och om det, som de stora mästarna en gång uttryckt på ett levande och omedelbart sätt, och göra detta till en utanläxa. Det var icke blott inom konsten utan även inom trädgårdsodling, blomsterdekoration och teservering som programmässiga skolor och metoder utbildades i Kina och Japan. Betecknande är exempelvis den metodiska schematiseringen av uttryckssätten inom landskapsmåleriet. Här fastställdes sexton olika sätt, enligt vilka bergens kurvor och sicksack-linjer kunde tecknas, och varje sätt att draga strecken fick sitt speciella beskrivande namn. Somliga streck äro lika hampfibrer, andra lika lotusblommans ådror, andra åter som märken av regndroppar, andra som utspridda torra

grenar eller som alunkristaller; vidare finnas streck lika ärren av en stor yxa eller som ärren av en liten yxa o. s. v.

Sålunda systematiserades uttryckssätten med hänsyn till olika uppgifter och motiv. En konstnär skulle icke odla endast ett av dem; han borde behärska så många som möjligt för att kunna använda dem med hänsyn till den speciella karaktären av det motiv han önskade behandla. Den berömde *Kuo Hsi* av Sung, vars värdefulla anteckningar vi få tillfälle att citera flera gånger i det följande, skriver bl. a.: »En stor och grundlig man begränsar sig icke till en skola, han kombinerar flera skolor; han studerar och lyssnar till tankar och förklaringar av många föregångare, på så vis småningom utformande åt sig en egen stil. Då kan han verkligen säga sig ha blivit en konstnär. Men nu för tiden följa männen från Sei och Ro endast Yeikiu, och männen från Kwankio följa blott Han Kan. Detta sätt att endast följa en mästare är något som icke bör uppmuntras . . . Sedan äldsta tider ha specialister betraktats såsom offer för en sjukdom och såsom män, vilka vägra att lyssna till vad andra ha att säga».

Överhuvud hade väl knappast de olika skolriktningarna och framställningsmetoderna det klavbindande inflytande på den skapande verksamheten som vi kanske föreställa oss. De bildade endast det tekniska underlaget, skrifttecknen så att säga, vilka icke hade större betydelse än en del teoretiska kunskaper i perspektiv, anatomi o. dyl., som anses oundgängliga för europeiska målare. Metoderna voro endast avsedda att underlätta konstnärens arbete och göra det möjligt för honom att snabbt nedskriva det som rörde sig i

hans själ. Hur pass fria de stora mästarna stodo gent emot de kodifierade skolmetoderna framgår för övrigt av många uttalanden. Då exempelvis den gamle Tang-målaren Chang Tsao (en efterföljare till den berömde Wang Wei) tillspordes, vilken skola han följde, så svarade han: »Utvändigt har jag följt naturens undervisning; invändigt mitt eget hjärtas anvisningar». Det berättas vidare om Chang Tsao, att han var en stor mästare i målande av tallar. Han brukade gripa två penslar, en i vardera handen, målande med den ena en död gren och samtidigt med den andra en levande gren. Från penslarna, som fördes vertikalt eller horisontalt, i skarpa knyckar eller breda svängar, allt efter som fantasien bjöd, strömmade fram dimma och mist, varma och lysande skyar, eller frost och förödande regn. Den levande grenen var full av vårens saf, den döda var härjad av höstens froster. En man som kunde arbeta på detta sätt med båda händerna, ledd av en överströmmande fantasi, var ju ingen pedantisk formalist, men han ägde tydligen en formell träning, som satte honom i stånd att producera snabbt, utan minsta tvekan, och låta inspirationen strömma ut genom penselspetsen. På så vis blev det verkligen möjligt att i linjerna ingjuta livets pulserande rytm och låta handen glida över papperet eller sidenduken med något av samma snabbhet och omedelbarhet som musikerns hand, då han framlockar toner ur ett stränginstrument.

Det är betecknande, att det finnes en mängd historier om kinesiska målares ovillighet att arbeta annat än under intryck av en så stark stämning, att de yttre förhållandena

paralyserats. Somliga drogo sig tillbaka i fullkomligt avskilda, tysta arbetsrum, där de brände rökelse och försatte sig i en meditativ extas, då de skulle måla; andra levde i avlägsna trakter, i bergen eller skogarna, och sutto från morgon till kväll ute i det fria, endast betraktande, försänkande sig i naturens mysterium, ända tills inspirationen började flöda; andra åter drucko sig fulla för att lättare nå den extatiska stämning, som var nödvändig för skapandet. Om Tang-målaren Ku Sheng berättas det, att han började med att utbreda silkeskläd et på marken och blanda sina färger. »Under tiden lät han några män blåsa i horn, slå på trummor och åstadkomma ett förfärligt oväsen. Medan detta pågick, satte Ku på sig en broderad dräkt och en broderad turban och drack sig halvfull. Därefter började han skissera konturen av sin målning och fortsatte med att pålägga färger med en bred borste... Bergstoppar, öar och andra former framträdde på ett underbart sätt.»

Det var den visionära glimten, det obeskrivbara, det oändliga, som skulle fångas i några levande drag. Konstnären kunde icke längre stå utanför, beskrivande, skapande illusion av något, som man kan ta' på och begränsa med materiella medel. Hans egen personlighet skulle försmälta som en ton i naturens stora harmoni; hans verk skulle öppna utsikt in i de opejlbara djupen av liv och stämning.

För övrigt funnos naturligtvis i Kina lika väl som i andra länder en massa stympare, som sysslade med målning utan att ha något av konstnärlig betydelse att komma med. För dem var faran att urarta till skolastiska pedanter och omtuggare stor; men å andra sidan medförde nog den stränga

traditionen och det konsekventa systematiserandet av uttrycksmetoderna ökade möjligheter för de verkliga konstnärerna att koncentrera sig på uppgiftens andliga aspekt. Konstnärskallet ställde stora krav på sina utövare i Kina; det var icke nog med handens mästerskap, man måste även äga diktarens eller filosofens själ.

För att ytterligare belysa de kinesiska målarnas arbetssätt och deras ställning till sin uppgift må här meddelas några stycken ur Kuo Hsis anteckningar. De ha översatts till engelska i Japan för professor Fenollosa. Anteckningarna ha till överskrift: »Kuo Hsi av Sung om den höga smaken rörande skogar och vatten. Fragmentariska anteckningar, samlade av hans son Kuo Ssu, överbefälhavare för infanteriet». — I det första partiet, som anses vara skrivet av sonen, förekommer bl. a. följande:

»Den vise sade: Det är väl att i allt sträva mot Tao, den moraliska principen, att genom dygd vinna auktoritet, att låta vårt uppträdande bestämmas av välvilja, att låta sinnet dväljas i konstens sfär.

Då min fader var ung, studerade han under en taoistisk mästare, i följd varav han alltid var böjd att kasta bort det, som var gammalt, och upptaga det, som var nytt. Han var sålunda en man, som rörde sig utom den vanliga regionen (avseende den konventionella konfucianska världen), och då bland hans förfäder icke funnits någon målare, så härledde sig det som han hade inom sig helt och hållet från intuition. Under hela sitt liv vandrade han i konstens sfär och vann därigenom dess ryktbarhet. I sitt privata liv var han dygdig, god mot sina föräldrar, synnerligen välvillig mot sina vänner.

Det är därför en skyldighet för hans efterlevande att framlägga dessa saker.

För några år sedan såg jag min fader måla på en eller två bilder, som han lämnade ofullbordade under tio à tjugo dagar i taget, sannolikt emedan han icke kände någon böjelse för arbetet. Detta var vad han kallade målarens lata håg. Vid andra tider, då han var mycket böjd för arbetet, så glömde han allt annat. Men om en enda sak då störde honom, så lämnade han målningen ofullbordad och ville icke se åt den. Detta var vad han menade med en mörk håg. Då han skulle börja måla, öppnade han först alla fönster, tog bort allt som belamrade arbetsbordet, brände rökelse till höger och till vänster, tvättade sina händer och rengjorde sin tuschstång. Medan han gjorde detta, vann hans ande lugn och hans tankar samlades. Icke förrän detta skett, började han måla. — Att först skissera en målning och sedan försöka göra om den, att öka vissa delar och sedan fukta bilden igen, att göra två gånger det som kunnat utföras i ett tag, att teckna över varje kurva och ständigt söka förbättra, men dock sluta med otillfredsställelse — detta var vad han menade med att måla med ett högfärdigt hjärta.»

Kuo Hsis egna uttalanden hänföra sig huvudsakligen till landskapsmålning och skola därför meddelas i annat sammanhang, men de avslutas med en del allmänna uttalanden, som här anföras till belysande av de kinesiska målarnas inre och yttre förberedelser för arbete.

»Männen ute i världen veta blott, att de använda pensel och därför måla de, men de förstå icke att målandet är en

svår sak (syftande på, att det är mer än teknik, beroende av människans karaktär). En sann konstnär måste i sitt bröst fostra mildhet, vänlighet och storsinthet; han bör även äga behagliga tankar och idéer, sådana som Icho-kushi kallade 'olje-lika'. Han måste förstå och kunna i sin egen håg rekonstruera andra människors själsrörelser och förhållanden... och sedan han vunnit förståelse av andra, skall han låta dem omedvetet framträda genom spetsen av sin pensel. Ku Kai-chih från Tsin byggde en hög paviljong åt sig till atelier, för att hans tankar skulle vara friare. Om tanken blir betryckt, melankolisk eller hämmad i någon punkt, huru kan konstnären då skapa med en sådan tanke eller känna sig in i andras mentala tillstånd? Om jag icke uppehåller mig i ett tyst hus och sätter mig i ett avskilt rum med öppnade fönster, ett dammfritt bord och brinnande rökelse samt fullständigt utestänger de tio tusen triviala tankarna, så kan jag icka hava den rätta känslan för målning och god smak och kan icke skapa *yu* (det mystiskt underbara). Det är först sedan jag arrangerat alla föremål omkring mig i den rätta ordningen, som min hand och min håg svara mot varandra och röra sig med fullkomlig frihet.... Att alltid använda sig av *ett* slags streck är att alls icke hava några streck, att ständigt använda samma slags tusch är att icke känna till tuschens konst. Ehuru penseln och tuschen höra till de enklaste saker i världen, så är det dock endast få, som kunna använda dem med frihet.... Det säges om Wang Hsi-chi, att han tyckte om gäss, ty deras mjukt böjda, långa halsar påminte honom om en man som förde penseln med en fri rörelse av armen.

Av penslar hava många olika slag kommit till användning: tillspetsade, rundade, grova, fina, nål-lika och kniv-lika. Vad beträffar tuschen, så kan stundom ljus tusch komma till användning, stundom djup och mörk, stundom åter bränd tusch, stundom preserverad tusch, stundom hastigt torkande tusch, stundom tusch, blandad med tsing-lü (blått), stundom smutsig tusch, som förvarats i en låda. Ljus tusch, som målas över sex eller sju gånger, gör mörk tusch med en våt ton, icke torr och död. Mörk och bränd tusch bör användas för omkretslinjer, ty om de icke göras mörka, så framstå icke tallarnas och bergsskrevornas former tydligt. Sedan man uppdragit skarpa konturer, så bör man måla över dem med blå färg och tusch, då skola formerna framträda som genom dagg och dimma.»

Kuo Hsis anteckningar sägas innehålla ytterligare flere sidor av tekniska anvisningar och regler, men de ha icke blivit översatta till något europeiskt språk. Däremot äga vi, fortfarande tack vare Fenollosa, följande vackra uttalande af den gamle kinesiske målaren om poesiens betydelse för konstnären:

»Under mina fria dagar läser jag gamla och nya dikter och gör utdrag ur sådana goda verser, som jag känner fullständigt uttrycka själen. De forntida vise sade, att en dikt är en målning utan synlig form och en målning en dikt i form. Dessa ord bevarar jag ständigt. Jag vill nu uppteckna några av dessa verser av de gamla mästarna, som jag plägar sjunga.»

Det är att märka, att Kuo Hsis uttalanden hänföra sig till en bestämd period inom det kinesiska måleriet, den s. k. norra Sung-tiden, som räknas mellan 1060 och 1126, alltså knappast

en mansålder, men en tid, som i avseende å intensiv poetisk fördjupning av den konstnärliga verksamheten betecknar en kulminationsepok inom Kinas konst. Måleriet genomträngdes då fullständigt av Zen-filosofiens panteistiska anda, allt i naturen betraktades såsom uppenbarelser av ett andligt liv, motsvarande det som uppehåller människan. Konstnärerna sökte att i bildsymboler översätta de idéer, som de läste i naturens stora bok, den enda bok som för en Zen-filosof hade något värde.

IV. FIGURKOMPOSITIONER

BÄTTRE ÄN DE TEORETISKA BETRAKTELSERNA i allmänhet och citaten ur de gamla kinesiska målarnas skrifter torde ett studium av några karaktäristiska bilder vara ägnat att införa oss i själva andan och kynnet av den kinesiska målarkonsten under dess blomstringstid. Vår avsikt är emellertid icke att söka ge någon historisk överblick, endast att framhäva vissa gestaltningsprinciper, som kunna vara ägnade att vidga vår föreställning om bildskapande konstnärlig verksamhet överhuvud. Det är mindre såsom belysning av olika perioder inom Kinas konst vi välja våra exempel än för att få tillfälle att framhäva de konstnärliga avsikter, som här varit förhärskande. Därför kunna vi även förbigå de berömda namnen, synnerligast som de i allmänhet äro fästade vid bilder, som snarare få anses såsom kopior än original. Dessa ha sin givna historiska betydelse, men såsom estetiskt studiematerial äro de oftast mindre betydelsefulla än en del originalmålningar av mindre ryktbara mästare. Detta gäller speciellt om de talrika målningar, som tillskrivas berömda konstnärer från Sung-tiden; från Tang finnas överhuvud så få säkra original i behåll, att vi i fråga om denna period delvis få hålla oss till bilder, som eventuellt äro tidiga kopior.

Den tidigaste bevarade kinesiska målning (om vi nu lämna de icke rent kinesiska målningar, som hemförts av Sir Aurel Stein från Khotan och Tun-Huang ur räkningen) anses vara en makimono i British Museum, tillskriven den vitt berömde konstnären *Ku Kai-chi*, som var verksam under senare delen av fjärde århundradet. Attributionen stödes av en del historiska notiser samt av flera samlarmärken på målningen, bl. a. den kejserliga konstnären Hui Tsungs från tolfte århundradet. Det är i varje fall tydligt, att denna bildrulle sedan mycket gamla tider gällt såsom ett arbete av Ku Kai-chi; vår ovisshet kan endast gälla, huruvida den är ett egenhändigt original av mästaren eller en mycket gammal kopia. Även om det senare är förhållandet, såsom numera ofta antages, så utgör målningen i alla fall ett karakteristiskt exempel på Ku Kai-chis stil. Den är rätt olik andra bevarade kinesiska målningar. Bilden, vars traditionella benämning är »Påminnelser av palatsets lärarinna», skildrar scener från de kejserliga damernas liv i nio olika grupper, åtskilda av textrader. Flera av dessa scener ha en förvånansvärt intim, genremässig karaktär. Vi se sålunda exempelvis en toalettscen, i vilken en kammarjungfru håller på att uppsätta håret på en av damerna, som sitter framför ett litet toalettbord med en rund spegel. Bredvid på golvet stå åtskilliga dosor i lackarbete, och litet längre bort sitter en annan dam, som även synes justera sin hårtoalett framför en spegel. I andra scener finna vi damerna i olika sysselsättningar, exempelvis skrivande eller samtalande med kejsaren. En av bilderna illustrerar en historisk berättelse om en av

CHOU CHICHANG OCH LIN TING-KUEI, ARHATEN
UTDELANDE ALLMOSOR

CHOU CHICHANG OCH LIN TING-KUEI, ARHATEN
VID INTRÄDET TILL NIRVANA

CHOU CHICHANG OCH LIN TING-KUEI, DE TAOISTISKA KÄTTARNA BESEGRAS

LU HSIN CHUNG, EN AF UNDERJORDENS TIO KONUNGAR

palatsets skönheter, som kastade sig i vägen för en vild björn, vilken hotade att överfalla kejsaren.

Figurerna äro utförda mot den neutrala brunaktiga silkesgrunden med fina tuschlinjer; formernas rundning och de långa dräkternas flytande veck äro antydda med skuggning i grått och rödt. Förövrigt förekomma en del dunkelt violetta, gröna och röda toner i dräkterna, men ingen av dessa färger framträder med någon större kraft, kanske mest beroende på att målningen har mörknat högst betydligt. Den dekorativa skönheten är åtminstone numera huvudsakligen beroende på det rika och känsliga linjespelet. Figurerna äro högvuxna och smärta, och deras längd accentueras ytterligare av de sida, släpande dräkterna, vilka sammanhållas av fladdrande skärp. Ur damernas mörka hår uppstiga ornamentala prydnader, som likna stora blomklasar. Något av den svajande blomsterstängelns mjukhet och grace behärskar överhuvud dessa spröda och finlemmade små varelser. De äro synbarligen alster av en konst, som icke kämpar med uttrycksmedlen, utan använder dem med en frihet och ett raffinemang, som tyda på lång träning. Och det är icke blott i den dekorativa linjestiliseringen, som denna konst röjer sin mognad, även i den intima naturiakttagelsen och den säkra karakteristiken av de graciösa damernas rörelser och utförande av olika handlingar framträder en högt utvecklad, målmedveten konst.

I en avdelning på denna makimono förekommer ett berglandskap, men det är givet i tämligen liten skala i förhållande till figurerna och har icke någon starkare rumsskapande betydelse. I övrigt är ju rummet knappast antydt; i toalettscenen

äro figurerna helt enkelt placerade på en matta, framför vilken lackaskarna äro uppradade, härigenom suggereras en viss djupdimension, men förövrigt är horisontalplanet icke närmare angivet. Figurerna uppträda helt enkelt mot en neutral bakgrund. Några andra rumsvärden än de, som ligga i själva figurmodelleringen, har konstnären icke eftersträvat. Ytmässigheten är sålunda i huvudsak bibehållen, och det konstnärliga uttrycket beror helt och hållet på linjerytmiken. Uttryckssättet är principiellt detsamma som i en del primitiv målningskonst i Europa. Man kan finna paraleller i dekorativa gotiska målningar från olika länder, kanske främst i de bilder, som utfördes av Sienas stora linjekompositörer vid början av 1300-talet.

Som exempel kan väljas *Simone Martinis* bekanta Bebådelse i Uffizierna. Den är en bild, som i avseende å linjeabstraktion kan ställas vid sidan av Ku Kai-chis målning. Den är överhuvud ett av de förnämsta alstren av rytmisk linjekomposition med figurmotiv, som skapats i Europa, men likvisst torde kunna ifrågasättas, om linjespelet här har en lika rik och levande rytm som i den kinesiska målningen, vilken utförts mer än nio hundra år tidigare. Gemensamt för båda är emellertid den stränga ytmässigheten; djupdimensionen är endast svagt antydd. Figurernas flytande konturer dominera hela kompositionen, formmodelleringen är av underordnad betydelse. Det är ju icke kroppslig realitet, som eftersträvats, utan symboliskt emotionella värden, som suggereras genom linjernas musikaliska rytmik. Det hela har karaktär av en välljudande hymnartad invokation till den

heliga jungfrun. Bildabstraktionen är buren av en poetisk fantasi, som lyfter framställningen till den immateriella skönhetens ogrumlade sfär.

Emellertid kan det icke nekas, att Simone såsom målare är mera primitiv och bunden än den nio hundra år äldre Ku Kai-chi. Hans konst är genomandad av naiv uppriktighet och religiös hängivenhet, under det att den gamla kinesiska målningen röjer en nästan artificiell förfining, en ceremoniös hovkultur, som förlänar även åt alldagliga scener i det kejserliga palatset raffinerad skönhet och sirlighet. Bildföreställningen är knappast så abstrakt hos Ku Kai-chi som hos Simone, men de linerära uttrycksmedlen äro om möjligt ännu mer förfinade.

Vi känna icke någon annan kinesisk målning av samma ålder som Ku Kai-chis makimono, men de principiella stil- och uttryckselement den uppenbarar förekomma även i en del senare bilder från Tang-dynastien (618-905). Bland sådana vill jag som exempel erinra om en bildrulle i Boston, som enligt signaturen målats av Sung-kejsaren *Hui-Tsung* efter ett original av Tang-målaren *Chang Hsüan*. Målningen framställer i tre successiva scener damer, som syssla med att på olika sätt preparera och behandla nyvävt sidentyg: det stötes i ett kar, det sträckes och strykes med heta kol samt sys till kläder. Kompositionen har måhända en mera levande ton än Ku Kai-chis (delvis beroende på att det är en Sung-kopia), men framställningsprinciperna äro i det närmaste lika abstrakta som i föregående fall. Den brungrå sidengrunden är lämnad alldeles neutral; någon scen eller rumsanordning är icke antydd annat än genom mattan, på

vilken en av figurerna sitter, samt genom andra figurers placering på ömse sidor om föremål, vilka äga någon utsträckning i rummet (karet och det sträckta sidenstycket). Emellertid äro de enskilda figurerna givna med ett visst mått av kroppslig relief, ehuru utan någon starkare ljus- och skuggmodellering. De naturliga rörelserna och ställningarna äro fångade i flytande linjer. Varje enskild gestalt behärskas av en individuell rytm, och de olika grupperna ha även rytmisk sammanhållning, men kompositionen är given från växlande ögonpunkter; den är icke avsedd att uppfattas såsom en helhet.

Principiellt motsvariga bildanordningar kunde utan svårighet påvisas bland predellakompositioner av italienska 1300-talsmästare; dessa långa horisontalbilder, som bilda fotstycken till altartriptykerna och i vilka legendariska scener upprullas utan närmare kompositionell sammanhållning. Uttrycksättet är även i dem lineärt, grunden fortlöpande och neutral; men det bör märkas, att inga italienska eller europeiska målare överhuvud, före renässansens mognad, äro mäktiga av så intim naturiakttagelse, ett så levande och smidigt framställningssätt, som vi finna hos de kinesiska målarna från Tangtiden. Denna kinesiska konst är i själva verket alls icke primitiv, i ordets vanliga mening, utan en högt kultiverad formellt fullmogen konst, som emellertid i sin förnäma begränsning icke syftar till naturalistisk rumssuggestion, utan till en dekorativ effekt, i vilken visserligen figurerna framstå reella, men dock underordnade den ytmässiga linjerytmiken.

Man kan välja nästan vilken figurmålning som helst från

Tang-tiden (eller kopior efter sådana) och göra liknande iakttagelser. Dessa bilder äro till sin allmänna art dekorativt lineära — utryckssättets samband med kalligrafen är förnimbart — men därför icke primitiva i den mening vi vanligen fatta detta ord. De visa en högt utvecklad naturalistisk iakttagelseförmåga, en suverän behärskning av de bildskapade uttrycksmedlen, en förfining, som endast kan nås efter en lång och målmedveten träning. Om vi exempelvis se på någon av dessa ryttare, som vanligen betecknas såsom kopior efter den berömde *Han Kan*, så finna vi bilder, vilka i avseende å naturalistisk noggrannhet icke lämna någonting övrigt att önska, men där det likafullt icke är den materiella karakteristiken av häst och ryttare, utan rörelsesuggestionen, som är det väsentliga. Dessa hästar ila fram; de äro mjuka och elastiska i varje led; man känner den vaggande rörelsen vid hästens snabba trav. En bild sådan som Chao Meng-fus kopia efter Han Kan i museet i Ottava kan tjäna till exempel. Det är en målerisk koncep-tion, en nästan visionär företeelse, som genomdallras av liv. Men konstnären har likafullt bibehållit den skarpt definierande rytmiska linjen såsom grundelement i sitt uttryckssätt.

För att förstå huru levande och rörlig en sådan ryttare är, kan man till jämförelse betrakta en ryttare av någon italiensk linjekonstnär. Det spelar icke någon avgörande roll vilken vi välja, blott vi hålla oss till en framställning, i vilken den rytmiska linjestiliseringen är det väsentliga. Mest belysande i detta avseende är kanske Simones bekanta freskomålning av Guidoriccio da Fogliano i Palazzo Publico

i Siena. Häst och ryttare äro här behärskade av en enhetlig linjerytm; de väl betonade konturerna ge framställningen en verkningsfullt sluten silhuett. Abstraktionen är långt driven, plan och linjer äro mycket starkt förenklade; fresken har nästan mera karaktär av ett ryttarmonument än av en målerisk illusionsbild. Det är icke en ryttare, som rider förbi, utan en som är uppställd till beskådande. Den plastiska reliefverkan är betonad på ett helt annat sätt än i den kinesiska målningen; konstnären har synbarligen, trots all abstraktion, intresserat sig för formvärdenas påtagliga framhävande. Denna formbetoning, som närmar målningen till den plastiska bilden, är ett karakteristiskt drag, som principiellt åtskiljer det europeiska måleriet från det kinesiska. Det är ännu relativt svagt utvecklat hos en linjekonstnär som Simone Martini, men ju längre fram vi skrida i renässanskonsten, desto tydligare framträder denna formskapande vilja. Mästare sådana som Uccello, Piero della Francesca, Pollajuolo, Verrocchio, Leonardo, Michelangelo, alla ha de fört utvecklingen vidare på detta område. Den starka plastiska formen är för dem ett *sine qua non* vid det konstnärliga arbetet. En ständig stegring av den materiella rumsillusionen står för dem såsom ideal. Även sedan den europeiska konsten under barocktiden tillägnat sig mera utpräglat måleriska framställningsmetoder, kvarstår kravet på materiella rumsvärden såsom en oundgänglig betingelse.

Detta är däremot icke förhållandet i den kinesiska konsten. Den upptager rumsvärdena till behandling endast i den mån de äro nödvändiga för att väcka intryck av liv hos fram-

ställningen, den fördjupar sig aldrig i en vetenskaplig redogörelse för fenomenet, utan låter bilden förbliva en återspegling av den diktande föreställningen. Den rytmiska behärskningen av linjernas rörelse och tonvalörerna är därvid det väsentliga. Ju längre den kinesiska konsten utvecklas, desto friare förfar den i detta häseende, desto större blir dess förmåga att med förenklade medel locka fram känslan av livets puls.

En europeisk iakttagare, som lagt märke till de många fina och träffande naturalistiska smådragen i Tang-målarnas bilder, kunde lätt draga den slutsatsen, att den följande periodens konst utmärkte sig genom ännu närmare anslutning till naturen och längre utvecklad objektiv skildringslust, ty i sådan riktning fortskred ju utvecklingen i Europa. I Kina blev dock riktningen en helt annan. Sung-målningarna äro i allmänhet ännu mer utpräglade och medvetna abstraktionsbilder än målningarna från Tang-perioden. De grundprinciper för målerisk gestaltning, som vi inledningsvis skisserat, framträda tydligast i de glänsande verken från senare delen av Sung-tiden (960—1280), då de olika tekniska metoderna nått full utveckling och den konstnärliga konceptionen högsta frihet.

I de religiösa och hieratiska bilderna, till vilka även de traditionella an-porträtten kunna räknas, förblir det lineära uttryckssättet i stort sett förhärskande. Det kan i allmänhet sägas beteckna en konservativare riktning än den måleriskt impressionistiska tusch-stilen, som framför allt kommer till användning i landskaps- och blomsterstudier, vilka

ha en mera intim, lyrisk karaktär. Samma skillnad framträder ännu mer utpräglad inom det japanska måleriet, där den konservativa Tosa-skolan huvudsakligen använder sig av en lineärt definierande uttrycksmetod, ett teckningsmanér, som utfylles med färg, under det att den friare och modernare Kano-skolan upptager det monokroma valörmåleriet, som genom de stora Sung-målarna utvecklats till utomordentlig impressionistisk uttrycksfullhet.

De strängt religiösa målningarna i Kina torde i allmänhet minst förmå fängsla en västerländsk betraktare. De skildra ingenting, utan äro avsedda att verka såsom andliga symboler eller kyrkomusik, väckande en känsla av människans inre gemenskap med högre andliga varelser. Man berättar icke Buddhas liv i bild efter bild, såsom de kristna målarna illustrerat Jesu liv och verksamhet, man undviker överhuvud så mycket som möjligt alla anknytningar till den materiella sinnevärlden. Buddha framställes under sina olika andliga aspekter såsom Amida, Shaka o. s. v. (de äro legio), antingen ensam, sittande i meditation på den symboliska lotusblomman, eller också omgiven av andra gudomliga personifikationer (Boddhisattver) eller i kretsen av de himmelska härskarorna[1]. Det är icke en människa med ett visst mått av individuellt uttryck, röjande stränghet eller medlidande, utan en andlig varelse, som höjt sig över de två motsatserna av lidande och njutning, sorg och glädje och alla

[1] En lika lärd som vacker redogörelse för den buddhistiska konstens motiv och ideal finner man i M. Anesakis arbete »Buddhist Art in its relation to Buddhist Ideals» (Boston 1915).

andra mänskliga sinnesrörelser. Han har uppnått den absoluta jämvikten, hans bild är en symbol av fullkomligt lugn, och detta uttryckes genom att hela gestalten, hela bilden inordnas i en rogivande linjerytm, som liksom binder ett genljud från en värld av klarhet och ljus. Det är fåfängt att i dessa religiösa bilder söka ut enskilda figurer, rörelser eller miner, deras uttryck ligger i helheten, i den rytmiska harmonien, som huvudsakligen åstadkommes genom linjernas rörelse mot den neutrala grunden. De äro framgångna såsom resultat av religiös meditation och äro avsedda att verka i samma riktning. Deras betydelse måste mätas genom inre erfarenhet. Formellt sett, äro dessa bilder nästan utan undantag ytmässigt dekorativa; figurernas kroppsliga relief är endast svagt utarbetad, någon antydan om rummet förekommer icke, annat än möjligen genom införande av moln och vatten.

Mindre hieratiska och därför intressantare ur formell synpunkt äro de målningar, som framställa Arhater (på kinesiska: Lohaner), Buddhas omedelbara lärjungar, vilka till en början voro sexton, men senare blevo aderton. Även dessa voro höga andliga varelser, men dock med en mänsklig natur, utförande mänskliga handlingar, då de icke sitta försjunkna i inre betraktelse. Det händer att de framställas i samspråk i bambulunden eller seglande över oceanens vatten mot paradiset på berget Horai. Det finnes flere serier av berömda Sung-målningar, som återgiva de sexton Lohanerna i olika sysselsättningar. Vi välja några exempel ur två serier, som till större delen finnas i museet i Boston (de felande bilderna ur samma serier äro i Japan).

Bilderna i den ena av dessa serier tillskrevos av Fenollosa den berömde Sung-målaren *Li Lung-mien*, men det har senare ådagalagts, att de utförts av tvenne något yngre konstnärer: *Chou Chi-chang* och *Lin Ting-kuei*. Lohanerna uppträda här åtföljda av en del anhängare, stundom i utövande av religiösa kärleksverk. Vi se dem utdelande allmosor och födande hungriga djävlar, men även lärande i bambulunden och stående på vattnet, då de segla till berget Horai, eller mediterande i vildmarken.

Kompositionerna äro emellertid genomgående byggda på likartade sätt; framställningsprinciperna äro överallt desamma. Bildernas form är den för kakemonos vanliga:, hög och smal; deras storlek betydande. Figurerna måste följaktligen fördelas vertikalt, linjerörelsen följa bildytans längdriktning. Huvudpersonen, Lohanen, placeras vanligen ett stycke upp i kompositionen; han bildar slutpunkten för en rörelse, som utvecklas genom de andra figurerna, eller också utgår rörelsen från honom. I den målning, som framställer allmoseutdelningen, sänker sig den helige mannen, åtföljd av fyra anhängare, på ett väldigt moln mot jorden, och där nere, under hans fötter, krypa trasklädda tiggare, som girigt uppsamla de mynt han låter falla. De himmelska gestalterna äro ordnade i en kurva, vars glidande rörelse mot jorden betonas genom molnets böljande formationer. Rörelsen upptages av ett träd, som växer upp på högra sidan, och ledes vidare genom gruppen av de huttrande tiggarna under trädet. Hela kompositionen sammanknytes sålunda i en enda stor S-formig rörelsekurva. Det är grundtemat i den rytmiska

dispositionen och kring detta samla sig de smärre rörelse-kurvorna som små virvlar i ett stort strömdrag.

Liknande enhetliga rytmiska grundformer behärska alla kompositionerna i denna serie. Vanligast är den stora dubbel-kurvan, som slingrar sig från det ena övre hörnet till det motstående nedre, men det finnes även exempel på en annan linjedisposition, nämligen en som följer sidorna av en triangel, som står med spetsen riktad mot nedre bildkanten och benen vidgade uppåt, slutande ungefär vid halva bildhöjden. Den förekommer exempelvis i den mystiskt sköna framställningen av Lohanen vid ingången till Nirvana, där huvudfiguren sitter högt uppe bland molnen och lärjungarna grupperas triangulärt nedanför (ungefär som i en del kristna himmel-färdsbilder) samt även i den högst märkliga komposition, som framställer en »seger över taoistiska kättare».

Titeln får tjäna såsom beskrivning på bildens innehåll. Det är svårt att utan närmare kännedom om legenden ge en exakt förklaring av de olika kompositionselementen, men detta spelar också en mindre roll; det väsentliga är icke det litterära innehållet, utan den djupa, mystiska stämningen. Den suggereras genom synnerligen originella och karakte-ristiska medel. Scenen är angiven med en grottöppning i bildens övre parti; framför denna står en stor, altarlik upp-byggnad och på denna ligger ett knippe skriftrullar, som utstrålar breda floder av ljus och från vilket eldslågorna vika undan.

Figurerna stå i två rader, som föras snett nedåt från altarets två främre hörn, så att de sammanlöpa i en spets

vid nedre bildkanten. Allas uppmärksamhet är riktad på det mystiska fenomenet på altaret. De som stå närmast ådagalägga tydlig glädje i miner och åtbörder, men de mindre figurerna i svarta mössor och svartkantade mantlar, vilka stå längre ned, äro synbarligen slagna med skräck och förtvivlan. Det är de taoistiska kättarna, som känna sig tillintetgjorda av det strålande under, den buddhistiske Lohanen framkallat; han hänvisar dem själv till altaret. Hela bilden behärskas och upplyses av detta mystiska under. Vi veta icke närmare, vari det består, men vi känna dess kraft. Det är dit blicken genast drages, som mot en lysande punkt; det är härifrån inspirationen utgår, som framkallar en så intensiv reaktion hos de olika figurerna. Sällan torde en immateriell, andlig kraft återgivits på ett mera suggestivt sätt eller ett religiöst underverk gjorts mera övertygande i bild. Framställningen är icke, såsom motsvariga kristna målningar, ett försök att översätta det översinnliga i trovärdig materiell form, det är icke en skildring av ett visst händelseförlopp, utan en konstnärlig abstraktion, där varje figur, varje linje vibrerar av en oemotståndlig inspiration. Rytmen, som i bildens övre parti är lugn och klar, blir allt oroligare och hetare, ju längre ned vi nå; den sammandrages till ångestfulla vridningar hos de besegrade kättarna längst nere. Figurerna äro som sublimerade av levande rytm, men bibehålla dock ett tillräckligt mått av kroppslighet för att verka mänskligt övertygande.

Betecknande för alla kompositionerna i denna serie, ur vilken ett par exempel här beskrivits, är den vertikalt ut-

dragna formen, som mer eller mindre naturligt ansluter sig till kakemonons proportioner. Djupdimensionernas horisontala utsträckning är visserligen ofta suggestivt antydd medelst genomblickar under tunga molnväggar eller grottöppningar o. dyl., men någon perspektivisk framställning av rummet förekommer icke. Landskapet bildar en övervägande ytmässig bakgrundskuliss till de lineärt stiliserade figurerna, som äro tecknade ur annan synpunkt och i annan skala. Det dekorativa helhetsintrycket beror huvudsakligen på den rytmiska syntesen.

Granskar man närmare figurernas placering och storleksförhållanden, så skall man finna, att de minsta i regel äro placerade längst nere i förgrunden och de större högre upp; förhållandet är ungefär motsatt det, som skulle krävas av ett perspektiviskt framställningssätt. Men denna iakttagelse kompletteras av en annan: de stora figurerna representera alltid huvudpersonerna, Lohanen och hans följeslagare, under det att de mindre framställa underordnade bipersoner. Konstnärens gestaltningsprincip har sålunda icke helt enkelt varit det s. k. »omvända perspektivet» (tillämpat exempelvis i en del medeltida miniatyrmålningar), utan snarare ett slags idé- eller innehållsperspektiv. Han komponerar sin bild från huvudpersonens eller huvudmotivets ståndpunkt, han försätter sig i tanken till bildens ideella centrum och ser härifrån ut mot de mera periferiska delarna.

Den största figuren är nämligen icke alltid högt uppe; han kan även befinna sig relativt lågt nere och mindre figurer högre upp (jfr framställningarna av Lohanen, som

ger mat åt en djävul, samt Lohanen i meditation). Emellertid är den ur motivets synpunkt förnämsta figuren alltid störst, var han än placeras i kompositionen, och de andra figurerna bildas allt mindre och mindre, ju längre bort de befinna sig från honom.

Det lider intet tvivel, att de gamla kinesiska målarna hade iakttagit och förstått föremålens gradvisa förminskning med växande avstånd, men de hade icke något behov av den slags perspektiviska framställningsmetod, som blivit förhärskande i Västerlandet. Deras strävan var icke att återgiva den objektiva illusionsbilden, utan den subjektiva föreställningsbilden. I tankens värld härska icke perspektivkonstens lagar; här fasthålla vi en känsla av föremålens verkliga storlek även på avstånd.

Klandrar man den kinesiska konsten för »bristande perspektiv», så bedömer man den sålunda ur en fullständigt falsk synpunkt. Man förbiser, att den syftar mot ett helt annat mål än det västerländska måleriet, och att den fullständigt tillägnat sig det slag av perspektiv, som den behöver för att på ett övertygande sätt framställa den subjektiva föreställningsbilden på en plan yta.

Ytan respekteras överhuvud på ett helt annat sätt i den kinesiska konsten än i den europeiska. Vi ha redan antydt detta faktum och få tillfälle att återkomma till detsamma vid beskrivning av en del kinesiska landskap, men det torde icke vara överflödigt att här tilllägga några ord om perspektivets betydelse och begränsningar såsom konstnärligt framställningsmedel, ty i följd av vanans makt och en del kon-

ventionella föreställningar äro de flesta europeer benägna att överskatta detsamma.

Den perspektiviska konstruktionen sådan den utbildats i nyare tid, sedan renässansens genombrott, är, som bekant, ett medel till framställande av föremåls eller rummets djup-dimension på en plan yta. Synbilden tänkes projicierad från konstnärens öga enligt bestämda geometriska lagar; seendet antages koncentrerat i en enda punkt och försiggå såsom en mekanisk process utan störande inflytelser från andra områden av själslivet. Förutsättningarna innebära alltså väsentliga begränsningar av vår visuella verksamhet. Befinna vi oss så nära ett föremål, att det ses stereoskopiskt, så duger icke längre den perspektiviska konstruktionsteorien; då måste vi helt eller delvis överge den och nöja oss med att framställa den rena föreställningsbilden. Eljes verkar resultatet icke sannolikt. Sin största betydelse har sålunda perspektivet vid framställande av fjärrbilder; det stegrar djupverkan och betonar synbildens enhetlighet. Det har utbildats i samband med strävan att öka konstens förmåga av objektiv verklighetsillusion.

Så länge den västerländska konsten huvudsakligen sysslade med subjektiva föreställningar och abstrakta inre värden, hade den icke något behov av perspektivisk konstruktion. De s. k. primitiva mästarna redde sig rätt godt utan någon sådan. De målade, vad de tänkte och lyckades ofta ge tämligen övertygande bilder även av rummets utsträckning och föremålens djupdimension. Principiellt sett, var emellertid måleriet för dem mindre en illusionskonst än ett dekorativt

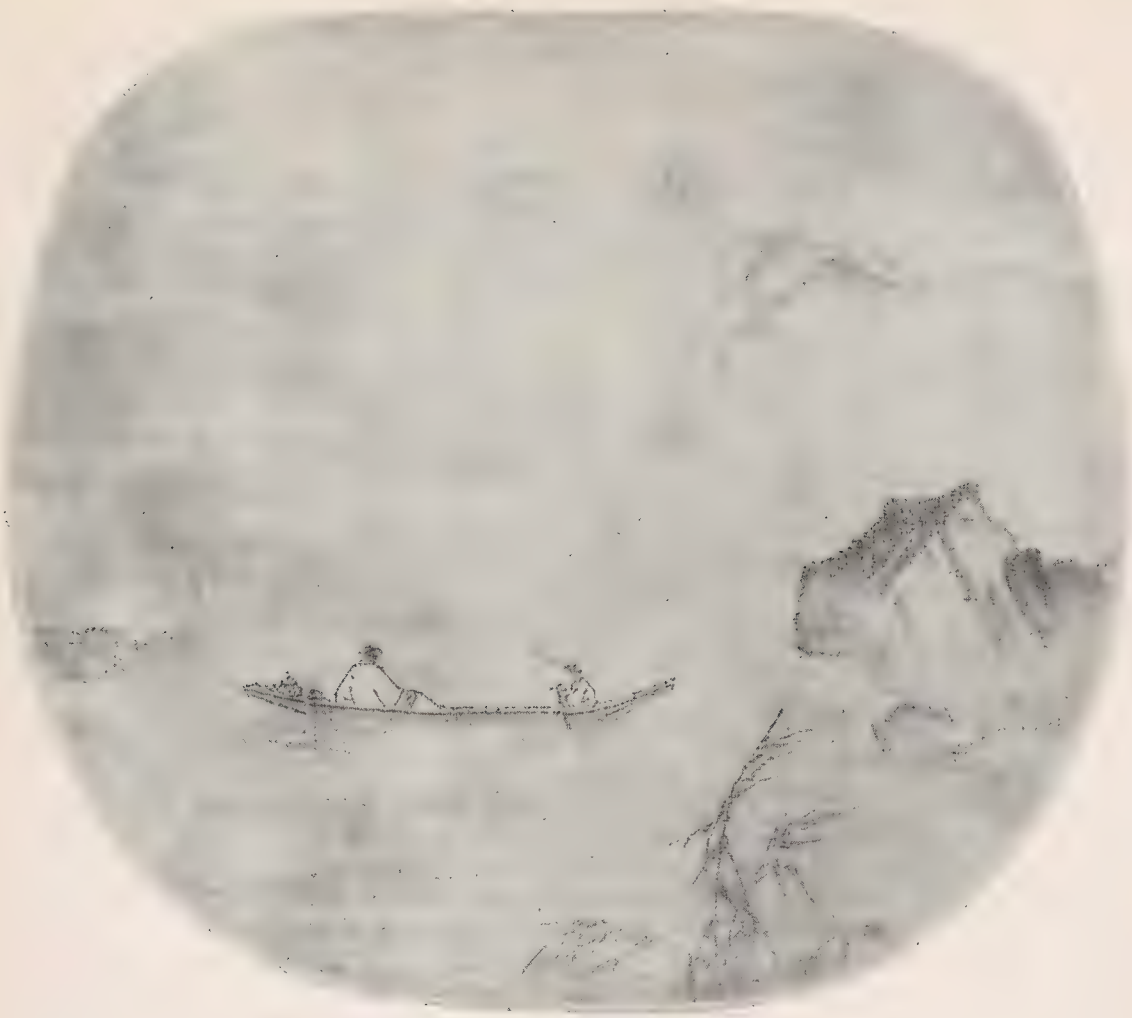
framställningssätt av föreställningar, idéer och känslor. Konsten var icke för dem vetenskap utan dikt.

Hos de tidigare renässansmästarna däremot trängde det vetenskapliga intresset för naturen och människofiguren i förgrunden. Deras kunskapstörst var omättlig, deras behov att utforska den exakta sammansättningen och utseendet av alla naturens skapelser kände inga gränser. De hängåvo sig åt anatomiska och perspektiviska studier med en entusiasm, som hade något av upptäckarglädjens löftesrika skimmer. Man ville icke längre nöja sig med det subjektiva intrycket, utan återgiva föremålen sådana de verkligen äro. Konstverken skulle vara intellektuellt genomtänkta och motiverade framställningar, vetenskapligt noggranna redogörelser för konkreta och gripbara ting. Naturligtvis funnos märkliga avvikelser från regeln, konstnärer med ett starkt poetiskt temperament, men den allmänna utvecklingen leddes in i en ny riktning. Vad som därvid möjligen gick förlorat och vad som vanns, är här icke platsen att närmare belysa, vi måste nöja oss med konstaterandet av det allmänna faktum, att linjeperspektivet är en relativt sen företeelse inom det europeiska måleriet (vi lämna här antiken ur räkningen), att det är resultat av vetenskapliga, icke rent konstnärliga ansträngningar, och att det framträdt hand i hand med strävan mot objektiv naturillusion.

Man kan som sagt icke tala om en perspektivisk konstruktion i kinesiska bilder i samma mening som i europeiska, men väl om djupverkan och relativ förminskning av föremålen med hänsyn till avstånd. Utgångspunkten för denna av-

LU HSIN CHUNG, ARHATEN I MEDITATION VID LOTUS-DAMMEN

BOTTICELLI, VENUS' FÖDELSE



MA KUEI, EN MAN OCH EN GOSSE I EN BÅT

LI-CHENG, VINTERLANDSKAP

ståndsverkan är emellertid icke betraktarens öga, utan huvudfiguren i själva bilden. Därigenom kommer det sig även, att ofta en stor del av framställningen, enligt våra begrepp, befinner sig framför bildplanet, icke bakom detsamma, såsom i europeiska målningar. Då den kinesiska konstnären ser det hela från huvudfigurens synpunkt, så kan han i allmänhet icke undgå att se nedåt och utåt, och det är då äfven i denna riktning han drager sina förkortningslinjer, i fall kubiska föremål ingå i bilden och ett visst mått av perspektivisk förkortning eftersträvats. I sådana fall framträder det »omvända perspektivets» princip särskilt tydlig; vi se, att det måste legat en viss avsikt i konstnärens metod att låta de kubiska föremålen smalna utåt, han har icke tecknat dem uteslutande på känn. Och då därjämte den i något större skala framställda huvudfiguren befinner sig inne i bilden, så sammanfaller det omvända perspektivet med innehållsperspektivet.

De mest utpräglade, för att icke säga överdrivna exempel härpå finner man i den senare kinesiska och japanska konsten; de tidiga kinesiska målarna äro i allmänhet försiktigare och mera behärskade i sina uttrycksmetoder. Dock kan man även i deras verk stundom rätt tydligt spåra nämnda förhållande. Såsom exempel avbilda vi en kakemono i museet i Boston av Sung-målaren *Lu Hsin Chung*, framställande en av underjordens tio konungar, som sitter i sitt domarsäte bakom ett bord, mottagande ett par supplikanter, medan en av hans tjänare dirigerar demonerna, som med synbar sakkännedom tortera en del människostackare. Bilden är ett arbete av hög konstnärlig kvalitet, utförd i en utomordentligt

fin och sober linjeteknik med starka rytmiska värden hos de enskilda figurerna. Den dekorativa effekten höjes av ett rätt livligt färgspel.

Frågan om konstens ställning till den perspektiviska konstruktionen är tydligen ingalunda blott ett tekniskt spörsmål eller en historisk detalj; den har sin principiella innebörd därjämte. Den betecknar ett av de viktigaste vägskälen på måleriets stora allfarstråt, en av de punkter, där man tydligast kan iakttaga de divergerande riktningarna, ledande å ena sidan mot objektiv naturillusion samt å den andra mot subjektiv abstraktion. Det ligger i sakens natur, att mycken konst befinner sig mellan dessa två riktningar, men ingen verklig konstnär har kunnat vandra båda vägarna samtidigt.

Det antyddes redan, att vägen var i huvudsak densamma för det europeiska måleriet som för det kinesiska före renässansens omvärdering av naturens betydelse för konsten. Måleriet var ett relativt ytbundet, mer eller mindre dekorativt framställningssätt, som visserligen kunde framkalla intryck av fördjupning medelst luftperspektiv och linjerörelse, men i alla fall utvecklade sina konstnärliga effekter i ytplanet långt mera än i djupdimensionen. Exempel därpå ha vi ju sett i ett par av Simone Martinis målningar.

Det viktigaste uttrycksmedlet för en sådan målarkonst var naturligtvis linjerytmiken, samma medel som vi framhållit såsom det väsentliga i den klassiska kinesiska konsten. Vad hade väl blivit av den europeiska målarkonsten, om icke renässansens vetenskapliga forskarbegär och intellektuella intresse för fenomenvärlden hade fört den in i en ny

riktning? Det är lika intressant som fåfängt att spekulera över! Möjligheten för koncentration på inre värden och deras utpräglande i en rytmisk form, som icke gjorts beroende av yttre illusionsmedel, hade i alla fall förefunnits. Men den nyare västerländska kulturen bildade icke någon miljö för en utveckling i sådan riktning. Här fanns icke någon djupare resonans för andliga värden eller för ett konstnärligt skapande, som icke utgick från sinnevärlden.

Det är emellertid egendomligt att se, huru målare med stark fantasibegåvning och poetiskt temperament söka sammansmälta behovet av materiell illusion och plastiska formvärden med den abstrakta linjerytmikens mera omedelbart emotionella uttrycks-element. Ett karakteristiskt exempel är Botticelli. En del av hans verk närma sig principiellt de kinesiska mästarnas skapelser genom sin starkt betonade abstrakta linjesyntes. »Venus' födelse», för att välja en välkänd bild, är en skapelse, där den lyriska grundstämning, som är motivets själ, framför allt vinner uttryck genom de glidande linjernas rytmiska välljud. Emellertid äro figurerna utarbetade i betydande plastisk relief, varje form är fast omsluten och väl framhävd, blommorna som bäras över havet, och de dansande vågorna äro tydligt utteknade, ingen detalj kunde vara noggrannare angiven. Konstnären har, trots sin naturliga böjelse för det abstrakt-lineära uttryckssättet, icke underlåtit att utarbeta varje sak till påtaglig materiell trovärdighet. Därigenom har hans bild delvis blivit något sönderplockad, icke så harmoniskt sammansmält och helt genomandad av känslans eller andens livsrytm som de kinesiska målningarna.

Se till jämförelse på en bild av den redan omnämnde Sung-målaren Lu Hsin Chung. Den framställer en Lohan i meditation vid en lotusdamm. Han sitter på en bänk något till sidan i bilden, halvt vänd från åskådaren. Vid andra sidan växer ett krokigt pilträd. Bakom detta nalkas en tjänare med något på en bricka; han synes tveka i sin ödmjuka ställning — skall han våga stiga fram och störa den helige namnen? Den gamle sitter absolut orörlig, försjunken i betraktelse över lotusblommornas symboliska budskap. Endast pilträdets mjuka lövverk röres sakta av den svalkande aftonvinden.

Mjuka och lösa, i rytmer av fullkomlig vila, falla vecken i den broderade sidenmanteln. Lugn och högtidlig stiger den långa bågen i trädets stam. Men i trädkronan och blommorna på vattnet förnimmas ännu slagen av den tynande vindens puls . . . . .

Tonen är dämpad. Inga starka accenter bryta den flytande legato-stilen; inga detaljer tilldraga sig uppmärksamhet på det helas bekostnad. Det är mera av drömbild än verklighet, trots att varje sak är tydligt angiven och en svag ljus- och skuggmodellering framhäver formen. Men nyanserna äro så diskreta, att man vid första påseendet knappast uppfattar figurerna annat än som silhuetter. Kroppsligheten är icke på långt när så stark som i Botticellis bild. Den mest framträdande färgen är det dunkelt röda i Lohanens mantel; trädets gröna skiljer sig endast svagt från den dunkelbruna sidengrunden, men ansikten och händer stå i en betydligt ljusare ton.

Den decentraliserade och osymmetriska kompositionen bidrager att förläna framställningen något av naturens obundenhet

och fria växt. Harmonien synes icke vara resultat av formell avvägning eller intellektuell beräkning; den tonar fram så naturlig, så stilla och oemotståndlig som ett genljud av den helige mannens djupa själsro.

* * * * *
* * *
*

De kinesiska målarna undvika överhuvud sorgfälligt symmetriska eller centraliserade kompositionsformer. Sådana strida mot själva livsprincipen i kinesernas konst, ty de åskådliggöra en utjämning av rörelsen, intellektuell beräkning och bundenhet. Tala vi om rytm i symmetriska kompositioner, så är den utkristalliserad i jämviktsförhållanden eller proportionssystem; det är icke längre fråga om denna fria rörlighet och inre pulserande kraft — »andens rörelse genom tingens rytm» — som kineserna framför allt söka. Deras konst skulle ju uppenbara något, som var stadt i ständig växling, ständig rörelse liksom livets andning i naturens organismer. Och för detta ändamål betydde det antydande, relativt »oavslutade» framställningssättet mera än den enligt västerländska begrepp ideala fulländningen.

Belysande för denna strävan är bl. a., att de gamla kinesiska författarna i allmänhet icke prisa berömda målningar på grund av yttre naturlikhet, såsom plägat ske inom den europeiska konsthistorien. De berätta inga historier om porträtt, som varit så illusoriskt lika, att de tagits för levande människor, eller om målade fåglar och frukter, som varit så naturliga, att de lockat till sig levande djur. I stället tala de

om drakar, som fått liv och flugit ut ur bilden, om fiskar, som börjat simma, och vatten, som hörts plaska i bilderna. Deras berättelser gälla konstverkens förmåga att uppenbara och förverkliga naturens inneboende livsmysterium, icke endast det yttre illusionsintrycket eller någon slags idealskönhet.

Det är tydligt, att känslan för symmetri och centraliserad kompositionsbyggnad nära sammanhänger med behovet av starka rums- och formvärden och vice versa. De äro båda frukter av en konstnärlig uppfattning, som utbildats på grundvalen av människofigurens organiska byggnad och proportioner. De komplettera varandra och beteckna gemensamt en av de viktigaste skiljomurarna mellan Väster- och Österlandets målarkonst.

I den europeiska konsten har människofiguren i regel betraktats såsom den högsta uttryckssymbolen. Den fulländade kroppsliga skönheten — vare sig som symbol eller för sin egen skull — har varit idealet, som eftersträvats under de klassiska epokerna. Enligt västerländsk uppfattning synes skönheten lika väl som det gudomliga kräva framställning i antropomorf gestalt för att tillfredsställa känsla och förstånd. Man räknar icke med oändlighetsvärden, som förvandla människan till en försvinnande liten faktor i naturens stora organism. Detta antropomorfa uppfattningssätt har överhuvud varit av så stor betydelse, att det kunde läggas till grund för en hel konsternas filosofi; det anger samtidigt begränsningen och storheten av den västerländska konstens strävan. Vi få tillfälle att återkomma till detta spörsmål vid redogörelsen för den kinesiska landskapskonsten; här må endast ett par ord tilläggas med hänsyn till dess betydelse för kompositionsbyggnaden.

Vi ha en stor benägenhet att göra den egna gestalten till måttstock för konstens skapelser likaväl som för ideala föreställningar, ehuru detta i följd av lång vana oftast sker helt omedvetet. Vår egen kropps tredimensionella rumsliga värden bilda en av de viktigaste grundfaktorerna för uppfattning av utomliggande formvärden, vare sig i konsten eller i naturen. Föreställningar, som helt eller delvis förmedlas av vårt känslosinne, äro i sista hand beroende av vår egen kroppsliga byggnad. Dennas klart centraliserade, symmetriska grundkaraktär gör oss benägna att söka någonting motsvarigt i konstens verk, en symmetri eller ett jämviktsförhållande, som beror på delarnas ömsesidiga balanserande. Där vi icke finna detta, förblir känslan i viss mån otillfredsställd; verket framstår för oss ofulländat — ett fragment, en godtycklighet eller en antydan om något, som ligger utanför det framställdas gränser. Detta gäller icke endast inom bildkonsten, utan även i arkitekturen; även här har människofigurens proportionssystem haft ett avgörande inflytande på kompositionsbyggnaden och tagits till utgångspunkt för teoretiska förklaringar av de klassiska kompositionsprinciperna. Den västerländska uppfattningen är överhuvud så genomträngd av medvetandet om människofigurens överlägsenhet över alla andra former och organismer, att man icke kan undgå att taga hänsyn till dess byggnad och form vid bedömandet av konstens ideala skapelser.

Helt annorlunda är förhållandet inom den gamla kinesiska konsten. Här intager människofiguren icke den privilegierade särställning som inom den europeiska konsten och har följ-

aktligen icke heller fått tillnärmelsevis samma betydelse för bedömandet av konstens verk. Den kroppsliga skönheten, den fulländade nakna gestalten har aldrig utgjort något ideal för de kinesiska målarna, man har tvärtom undvikit den. Det var, såsom framhållits, icke den materiella formen som sådan man sökte återgiva, utan dess symboliska värden av yttre och inre rörelse. Någon kroppslig idealskönhet existerar knappast för dessa konstnärer; de uppfatta den objektiva materiella tillvaron endast som ett sken av långt mindre verklighet än den bakom liggande andliga tillvaron. Härtill kunde visserligen invändas, att den ursprungliga kristendomens uppfattning i grund och botten var densamma, men denna uppfattning har icke haft ett avgörande inflytande på den västerländska konstens utveckling. Endast i den östromerska världen synes den under en kort tid varit av dominerande betydelse; i västra Europa var det mindre en specifikt kristen uppfattning än de hedniskt-klassiska traditionerna, som bestämde konstens utveckling, ett förhållande som ju är särskildt påtagligt under renässansen, men även under andra epoker ger sig tydligt tillkänna i den utåtvända strävan mot skapande av materiella formvärden framför allt. Vi ha massor av kyrklig eller teologisk konst, men mycket litet religiös konst i rent kristen mening.

Den kinesiska konsten har med större konsekvens än den europeiska ägnat sig åt framställning av religiösa värden av den art, som tillhöra såväl kristendomen som buddhismen; den har överhuvud riktat sig mera på antydande av det, som lever i formen, än på begränsningen, proportionerna

eller de enskilda delarnas skönhet. Den utformar icke isolerade figurer eller figurpartier till självständig betydelse, såsom oftast sker i den europeiska konsten, utan den söker snarare relationerna, sammanhanget, den rytmiska rörelse, som förenar de enskilda delarna sinsemellan eller figuren med omgivningarna. Det är icke det vackra ansiktet eller de fulländade proportionerna, som här äro det väsentliga, utan den rytmiska samverkan mellan figuren och det omgivande rummet, vare sig detta är tomt eller utfyllt av landskaps- eller interiörmotiv. Framställningar av enskilda figurer äro visserligen icke ovanliga i den kinesiska konsten, men det är icke fråga om några idealbilder, utan om porträtt eller religiösa personifikationer, och deras uttryck beror mindre på själva figuren än på dennas samband med kompositionens övriga element. Enligt vad som omtalas, målade redan Ku Kai-chi porträtt mot en bakgrund av suggestiva landskapsmotiv för att därmed ge en djupare antydan om den framställdes karaktär och den livsstämning, han önskade framlocka. På samma sätt ha senare kinesiska konstnärer med förkärlek insatt sina mer eller mindre porträttmässiga figurer i landskapsomgivningar. Deras strävan låg överhuvud icke i hävdande av personligheten genom att betona dess begränsningar. De sökte sammansmälta den med något större. Människan intresserade dem mindre såsom isolerad företeelse än genom sitt förhållande till andra människor och till sina omgivningar, och härigenom får ju ock hennes inre natur den bästa belysningen.

V. NATURPOESIEN

DEN ALLMÄNNA OLIKHET I DEN EUROPEISKA och den kinesiska konstens uppfattningssätt som i det föregående antydts, gäller icke endast figurframställningar, den hänför sig även till landskapsskildringar. I det europeiska måleriet synes naturen få sitt värde huvudsakligen genom konstnärens analys, som vanligen är en intellektuellt-vetenskaplig verksamhet avsedd att skapa illusion. Vi begära, att konstnären skall trycka sin personlighets prägel på naturen och ge oss en känsla av företeelsernas materiella skönhet. Motivet är ett lösryckt fenomen; dess liv är personligt begränsat. Det existerar icke såsom ett led i en större tillvaro, oberoende av mänskliga avsikter. I de flesta västerländska landskap skildras naturen i dess förhållande till människan; det är jorden, skogarna eller sjön såsom människans vän eller fiende, den odlade marken, från vilken hon hämtar sitt uppehälle, havet, som bär hennes farkoster, bygden med stugorna och alla dessa olika landskapsmotiv, som direkt eller indirekt återspegla människans verksamhet och hennes andliga eller fysiska överlägsenhet. I den kinesiska konsten är människan icke skapelsens herre, utan blott en liten del av den stora naturen, besjälad av samma krafter, som uppehålla allt organiskt liv — ett motiv bland andra, knappast av större betydelse än blommor, träd o. dyl.

Hon står icke utanför naturen såsom dess bekämpare, besegrare eller beskådare; hon lever med och känner jordens krafter i sitt blod. Konstnären uppgår i det motiv han skildrar: »Luftens vindar bliva hans begär, skyarna hans vandrande tankar, bergstopparna äro hans högsta strävanden, strömmarna hans frigjorda krafter. Blommorna, som öppna sina hjärtan för ljuset och darra vid vindens beröring tyckas uppenbara hans eget hjärtas mysterium, en längtan, som är för djup och för skygg för ord. Det är icke en eller annan sida av naturen, icke någon viss form av dess skönhet, som här är fråga om. — Man utväljer icke speciellt de solbegjutna ängarna eller de idylliska lundarna, man undviker icke de dystra bergen och grottorna, där de vilda djuren ha sitt tillhåll. Det är icke människans jordiska omgivningar, lämpade efter hennes längtan och begär, som inspirera konstnärerna, nej, universum i dess helhet och frihet har blivit deras andliga hem.»[1] Det är en inspiration, som stiger ur den andliga enhetens bottenlösa källa.

Denna kinesiska landskapskonst är knappast möjlig att förstå utan någon kännedom om österlänningarnas djupa, vördnadsfulla känsla för naturen. Genom sin stora kärlek till allt som växer, ja, till själva marken och molnen, synas de inträngа i naturens hemligheter på ett annat sätt än vi förmå genom vår intellektuella analys och vetenskapliga forskning. Det finnes en mängd berättelser och dikter, som belysa denna religiösa naturkänsla; de flesta författare, som behandlat kinesiska eller japanska motiv, ha i någon mån

[1] Laurence Binyon, The Flight of the dragon.

belyst den. Den möter oss ofta i Lafcadio Hearns noveller och i Okakuras böcker, men tydligast och renast dock i många av de originalprov ur den kinesiska litteraturen, som meddelas i översättning i Grubes och Giles välkända arbeten.[1] I den vackra lilla antologi av kinesisk poesi, som utgivits under titeln »A Lute of Jade» av L. Cranmer-Byng, förekomma utvalda stycken av Kinas störste lyriker, speciellt från Tang-periodens rika blomstringstid. Vi hänvisa den intresserade för närmare studier till dessa samlingar.

Ingen må emellertid föreställa sig, att denna naturlyrik endast odlades av ett antal yrkespoeter. Det var långt ifrån förhållandet. Poesien var, speciellt under Tang-perioden, nära nog var mans sak. Det räknades till god uppfostran icke blott att kunna skriva god vers, utan att kunna skapa en suggestiv poetisk bild med några få rader. Det var huvudsakligen en starkt koncentrerad lyrisk poesi, som odlades; dikter avsedda att binda flyktiga stämningsackord, som dröjde kvar i sinnet, sedan läsning slutat — kort sagt, impressionistiska naturskisser av samma art, som utfördes med pensel och tusch på papper eller siden. Såväl i dikten som i målningen gällde det att ur ögonblickets stämning locka fram ett djupare andligt innehåll, en antydan om något, som vidgade stunden till evighet och ledde blicken hän mot oändligheten.

Denna poetiska kultur nådde sin kulmen vid Tang-tidens slut under kejsar *Ming Huang* (713—755), vars hela liv och regering framstå som en levande dikt, fylld av dröm-

[1] Wilh. Grube, Geschichte der Chinesischen Litteratur och Herbert Giles, Chinese Literature.

mande skönhet och romantik. Denne berömde kejsare var, som bekant, mera konstnär än statsman, en förfinad poetisk natur, men alltför litet handlingens man för att kunna hålla det stora riket tillsammans. Hans livs stora lycka och fördärv var hans gränslösa kärlek till den sköna Tai Chen. Flere av de samtida eller något yngre poeterna, såsom Li Po, Po Chü-I och andra hava bevarat denna kärlekssaga åt eftervärlden i dikter, som i avseende å lyrisk innerlighet och visionär skönhet tåla jämförelse med det bästa av samma art inom den senare europeiska poesien. Här är icke platsen att förtälja diktare-monarkens tragiska levnadsöden eller de ödesdigra konsekvenserna av hans bristande statsmannahåg, vi erinra blott — till belysande av den poetiska stämningsmiljön — om huru han bodde med sin älskade i det avlägsna Chang-an, en stad med sju kejserliga palats och tredubbla krenellerade murar. I den underbara trädgården vid stranden av en sjö stod en liten paviljong, kringvuxen av jasmin och magnolia. Här mottog kejsaren sina diktarbröder, här sjöng den store Li Po om Tai Chens odödliga skönhet, då hon i den stilla, doftfyllda kvällen trädde ut på balkongen och hennes väsen återspeglades av den djupa aftonrodnaden och de glödande pionerna.

»Vad gör det väl, om snön en gång betäcker marken?
Hon står dock kvar vid doftrik blomsterbalustrad
med vår i blodet, som är varmt som vin» — — —

Om det var Tai Chens falskhet eller uteslutande de missnöjda tartarernas revolt, som slutligen krossade denna ro-

mantiska drömvärld är icke fullt utredt. Den slutade i en ödestragedi av våldsamt patos. Härskaren måste bringa det största offer, som kunde krävas: sin levnads stora kärlek och sin egen ställning. Den sköna Tai Chen utlämnades till de vilda tartarhorderna att strypas — »en bleknad lilja mellan led av skarpa spjut» — och själv vandrade han bort i ödemarken såsom en död man. Kejsaren var förgäten, men diktaren och skönhetsdyrkaren levde kvar i poesiens land, och hans forna sångarbröder sjöngo om hans själ på de odödligas ö, där han åter sammanträffade med den älskade. Ming Huang och Tai Chen blevo de klassiska typerna av romantisk och mystisk kärlek mellan man och kvinna i Kina. Men de officiella konfucianska krönikörerna brännmärkte honom såsom en oduglig vällusting.

Ett par exempel på dessa diktares impressionistiska naturskildringar må här meddelas till jämförelse med de samtida eller något senare målningar, som närmast skola sysselsätta oss. Vi välja tre små stycken av *Po Chü-I* (772—846) översatta efter Cranmer-Byngs engelska tolkning, vilken för övrigt icke torde göra rättvisa åt originalens skönhet. Vad kan då översättningen bliva annat än en skuggbild av en skugga, även om stämningens grundton är den rätta?

FLODEN OCH BLADET

En tyst musik av lutor strömmar ut i natten. —
På blomsterbädd går västanvind till ro.
Med daggens pärlor tävla tusende eldflugor, —
och några vildgäss styra hän mot mörkt Kin Ho.

De stora träden viska nu till himlen.
I skarp kontur står bergens månbelysta rand.
Jag ser ett blad, som bäres bort av floden. —
Jag glider med som i en dröm mot Hwais strand.

TALLARNAS Ö

Bortom pilomkransad insjöfjärd
skymtar templet mellan tallarna på ön.
Sakta årslag röja båtens färd;
lasten doftar av orangers frön.
Skymningsstunden lyssnar.

Emot vattenspegelns lotusbädd
böja trötta palmer sina blad.
Dimman skälver som en skepnad, rädd —
Tätare blir skuggfantomers rad,
flammande som jadeit.

Ensam drömmer jag uti mitt tornrum,
ser hur nattens gäster nalkas skyggt,
höja blicken längtande och stum
mot palats av dis och strålar byggt
av en silvermåne.

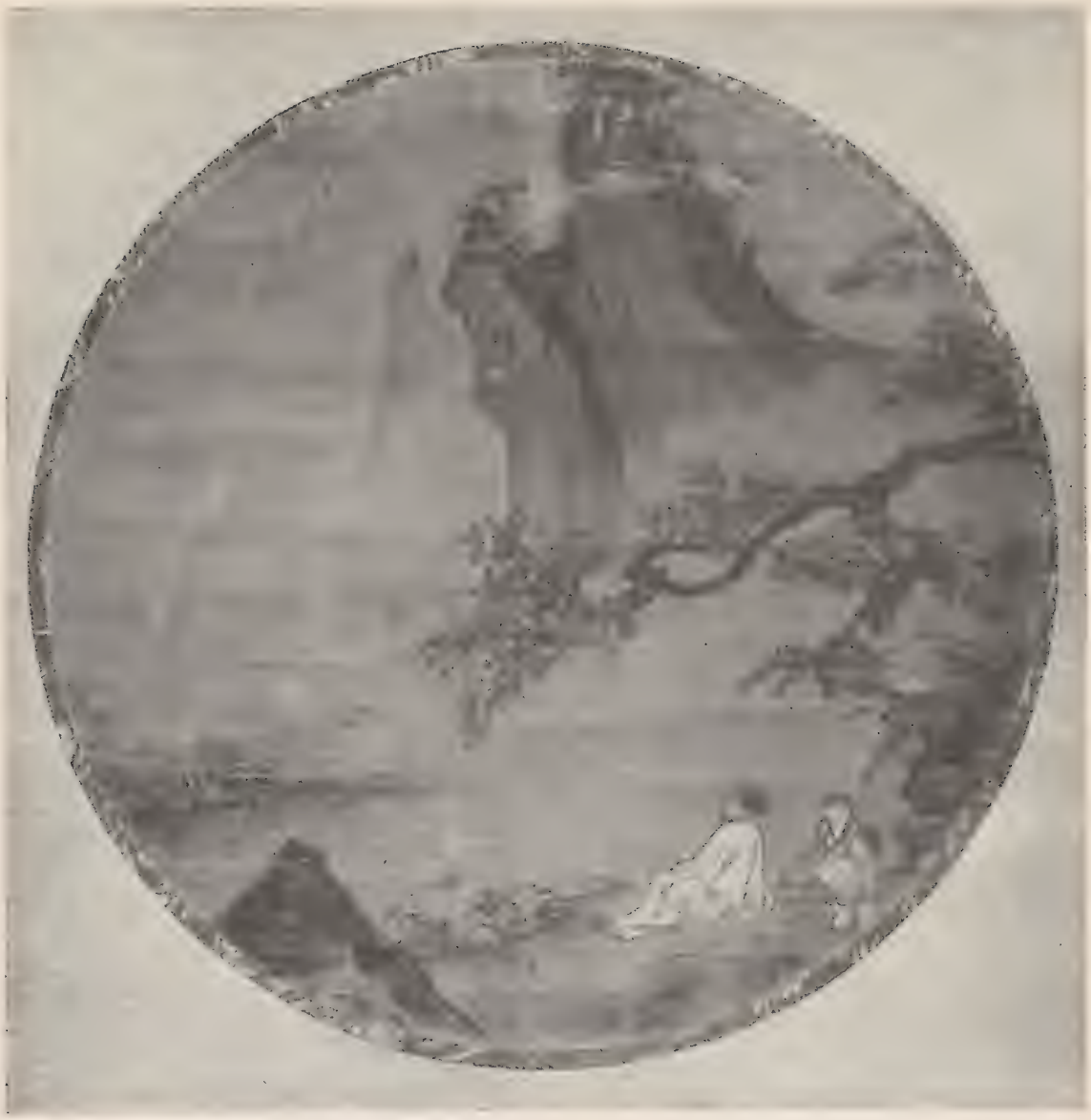
DEN FORNA VINDEN

Nu blomma körsbärsträden vid den östra muren.
Jag andas deras doft och njuter stilla
av gyllne middagsstund. — Då kommer plötsligt,

FAN KUAN, BERGLANDSKAP

HUI TSUNG, HÖSTLANDSKAP

MA YUAN, EN MAN UNDER EN TALL, BETRAKTANDE MÅNEN



MA YUAN, LANDSKAP (PÅ EN SOLFJÄDER)

liksom en uppenbarelse, den forna vinden
och fyller själen med sin starka ton.
Jag blir som ett med första gryningsljuset
och sammansmälts med färgrik vår.

Från doftuppfyllda blomsterhjärtan strömma
till själen budskap, tills jag ropar högt:
Ack, huru grå och doftlös är ej mänskolivets blomma!
Blott detta — detta fruktar jag:
Att i den spegelbild av skönhet, som jag ser,
en drömmens blom skall vissna —
att för en drakes heta andedräkt
blad efter blad skall falla sakta, men för snart,
ned uti världens stora gröna grav. —

Ack, mina vänner, blommor, älskade,
vi måste skiljas — ensam skall jag stå
liksom en överbliven tall på bergets brant —
och bistra vindar skola gripa hårt
om lutans strängar i mitt ödelagda hjärta.

Liknande flyktiga, levande naturstämningar som i dessa dikter anslås även i många lyriska prosastycken, och i dem har skildringen vanligen ännu mera målerisk bredd. Som exempel vill jag anföra utdrag ur ett stycke av den store Sung-poeten Su Tung-po kallat »Den röda muren».[1] Det är

[1] Jfr Grube, anf. arb. sid. 347. »Den röda muren» är namnet på en brant flodstrand nära Hoang-chou.

en dikt, som utan svårighet kunde överföras i en makimono; de skiftande scenerierna äro upprullade med samma blick för de atmosfäriska effekterna och tonvalörerna, som utmärker de bästa tuschmålningarna.

»På hösten av året Jen-siüh (1081), den sextionde dagen av det sjunde månvarvet, företog jag en båtfärd med mina gäster. Medan vi rodde förbi »den röda muren» och ett kyligt vinddrag krusade vattnet, bjöd jag mina vänner på vin. Man föredrog »dikterna om den lysande månen» och sjöng versen om den sedesamma flickan. — Småningom steg månen över de östra bergen och framträdde mellan bågskyttens och stenbockens stjärnbilder. Vit dimma lade sig över floden, och vattnets skimmer sammansmälte med himmelen. Vi läto båten glida som ett vassrör på vattnet. Utan gränser, som en oändlighet utbredde sig vattenytan, och liksom buren av vinden genom etern, utan att ana vårt mål, svävade vi på osynliga vingar högt över världen mot gudarnas boningar. Men vi hängåvo oss åt vinet och glädjen och sjöngo i takt med årtagen:

»Vi ro med åror av doftande trä
i eterns ljusa, flytande glans —
och fjärran svävar vår längtande håg
mot fröjder, som vila i gudarnas knä.»

En av gästerna blåste på bambuflöjten, beledsagande därmed sångens melodi. Liksom fåglars sång ljödo hans toner, stundom älskande, stundom trätande, stundom suckande, stundom klagande. De blevo långa och utdragna som silkestrådar och

smögo sig fram och lockade drakarna ur de dystra hålorna till dans och den stackars ensamma kvinnan i båten till tårar. — Jag överväldigades av vemod och frågade min vän, under det jag ordnade min dräkt, efter meningen med hans visa. Han svarade:

»Klar står månen, stjärnorna blinka svaga,
och emot söder kråkornas skaror draga.»

Det finnes ju också berättelser, som belysa huru den intima känslan för det inre livet i alla naturens former ingalunda blott var poeternas och konstnärernas sak. Den existerade även hos dem, som varken kunde skriva eller måla; den var överhuvud en av de friskaste och djupaste källådrorna i kinesernas och japanernas hela livsuppfattning.

Jag erinrar om den fattige pilgrimen, som en vårdag vandrade vägen fram mot ett kloster. Luften var klar, och körsbärsträden stodo i blom. Då tystade pilgrimen sin klocka, som pinglade vid staven, av fruktan att dess vibrationer skulle bringa en enda blommas blad att falla . . .

I en japansk berättelse omtalas, huru en flicka en morgon kom till brunnen för att hämta vatten. Hon fann då, att en konvolvulus slingrat sig omkring ämbarets rep under natten. I stället för att slita sönder blomman, lämnade hon den orörd och gick att hämta vatten från en annan brunn . . . .

Där en sådan resonans för naturens dolda liv fanns hos menige man, måste konsten i sanning söka sin uppgift i något annat än den yttre naturlikheten. Ingenstädes har heller de

finaste nyanserna av naturens själ vunnit fullständigare uttryck än i kinesernas blomstermålningar. Blommorna voro icke för dem endast prydnadsföremål eller studieobjekt, utan besjälade väsen, spröda och känsliga, böjande sig för minsta drag av vindarnas andedräkt, men samtidigt härdiga, hämtande kraft ur jordens djupa källor. Med särskild förkärlek hava de kinesiska konstnärerna sökt fånga fläkten av det stora livet hos dessa känsliga varelser och strävat att tolka rytmen i deras rörliga former. Om den store blomstermålaren *Hsü Hsi*, som var verksam på 900-talet, skriver en något senare kritiker: »Vid framställande av blommor sträva de flesta efter noggrann likhet, men detta gjorde icke Hsü Hsi. En målare, som kan avstå från den slags likhet, blir vad Ssü-ma-Chien var bland författare och Tu Fu bland poeter» — en stor mästare. Och Kuo Hsi ger följande anvisning för att konstnären må nå det verkliga väsendet vid målande av bambugräs: »De som studera bambumålning böra taga en stjälk av bambu och placera den en månljus natt, så att dess skugga faller på ett stycke vitt siden, som upphängts på väggen. På så vis frambringas bambuns verkliga form. Detsamma gäller om landskapsmålning. Konstnären måste känna en inre gemenskap med höjderna och floderna; endast då skall landskapsscenerietS hemlighet uppenbaras för honom.»

Synnerligen belysande för kinesernas högt utvecklade naturkänsla och målarnas sätt att antyda det symboliska eller poetiska innehållet i ett motiv äro även de meddelanden, som Giles lämnar angående tävlingar i framställande av vissa prisämnen vid den av kejsar Hui Tsung upprättade konst-

akademien. Hui Tsung, som uppsteg på tronen år 1100, var ju själv framstående målare och ledde personligen sin »akademi för målning och kalligrafi». Som tävlingsämnen valdes strofer av klassisk naturlyrik. En av dem lydde: »Bambuträden dölja värdshuset vid bron».

»Då detta var ett tema, som kunde ge anledning till utvecklande av form, så ägnade sig de tävlande till stor del åt avbildande av värdshuset. En av dem var emellertid en verklig konstnär; han lät endast skylten med det vanliga ordet »VIN» skymta fram mellan bambustammarna och antydde därmed det bakom liggande värdshuset.»

En annan strof lydde: »Den återvändande hästens hovar föra med sig starka dofter av trampade blommor».

Då denna idé icke kunde uttryckas genom form, så erbjöd problemet ännu större svårigheter. Men en verklig konstnär fann åter lösningen. Han målade helt enkelt en svärm av fjärilar fladdrande kring hästens hovar, vilket tydligt belyste deras tilldragande doft.

En tredje strof, som användes såsom text för tävlan i måleri, var följande: »Späda skott av knoppande grönt med ett litet stänk av rödt, en liten sak, som dock kan väcka vårens tankar i vår håg.»

De målande sökte i allmänhet tyda strofens mening genom att framställa vårens träd och växter med röda blommor i knopp. Men ingen av dem vunno priset. En av dem valde dock en annan lösning; han målade en paviljong skymtande mellan gröna pilträd på sluttningen av en höjd och en vacker kvinna, klädd i rödt, stående på paviljongens veranda. Alla de

andra medgåvo sig vara besegrade av denne konstnär, ty en sådan tolkning kunde verkligen anses återge poetens inre mening.

Det vore lätt att mångfaldiga dessa vittnesbörd om kinesernas besjälande naturtolkning, men vår avsikt är ju icke att ge en fullständig överblick, endast att antyda de väsentligaste synpunkterna och den emotionella bakgrunden för det kinesiska landskapsmåleriet. För detta ändamål må ytterligare endast några uttalanden om och av konstnärerna själva anföras; de ha icke blott sin historiska betydelse, utan en allmänt estetisk därjämte, och ge ofta i sin åskådliga omedelbarhet en livligare inblick i landskapskonstens väsen än långa förklaringar och analyser förmå.

Fan Kuan var en av de största landskapsmålarna vid början av Sung-tiden. Man känner att han levde ännu 1026, och hans stil är bekant genom åtskilliga bevarade originalmålningar, av vilka ett par finnas i museet i Boston. Det är mest vinterstycken, utförda i ett mjukt, liksom ulligt maner. En gammal kritiker säger om Fan Kuan, att han gärna sysslade med landskapsmålning och började med att utbilda sin stil efter Li Cheng (en något äldre Sung-konstnär). Småningom öppnades emellertid hans ögon allt mera, och han sade med en suck: »Mina föregångares metod har icke ledt till ett intimt förhållande till naturens företeelser; det är bättre att studera själfva föremålen än en viss mästares stil, och bättre än att studera föremålen är att studera deras inre art.» Därefter övergav han det system, enligt vilket han dittills arbetat, och drog sig tillbaka till en vacker plats på Chung-nan-berget i Shensi. Där brukade han iakttaga de skiftande

molnen och dimman, de sällsamma verkningarna av vinden och månen, av ljus och skugga, ända tills hans själ fylldes med inspiration. Ur hans pensel strömmade då tusen klippor och myriader raviner. — — En annan kritiker tillägger följande: »Levande bland bergen och skogarna kunde han stundom använda en hel dag till att sitta på en klippspets, blickande runtomkring och njutande av sceneriets skönhet. Även under snöiga nätter, då månen lyste, kunde han vandra fram och tillbaka, stadigt iakttagande, så att inspirationen skulle komma.»

Om *Li Cheng*, Fan Kuans lärare, heter det, att han var brådmogen i sin barndom och växte upp till en framstående yngling med stark böjelse för vin, betydande begåvning för musik och schackspel, utmärkt talang för landskapsmålning och kärlek till poesi. »Vad mindre viktiga saker beträffar, så ägnade han dem aldrig en tanke.»

»I sina målningar var Li trogen mot naturen. Med fullbordandet av penselarbetet var även idéen fixerad. Han kunde inom en fotsbredd siden framtrolla tusen *li* (kinesiska mil), uttryckande ändlösa behag under spetsen av sitt finger. Höga bergstoppar, den ena bergskedjan bakom den andra, med tempel och stugor här och var, målade han förträffligt; djupa skogar och glesa grupper av träd, flytande vatten, djupt eller grundt, framställde han så att det syntes verkligt. Konceptionen var ren, enligt den gamla stilen, men överlägsen alla tidigare målares.»

Han jämföres av en annan gammal författare med *Li Ssu-hsün* och *Wang Wei*, de båda klassiska landskapsmålarna

från Tang-tiden, vilka pläga betecknas såsom grundare av respektive Norra och Södra skolan — en traditionell distinktion inom det kinesiska landskapsmåleriet, som emellertid har jämförelsevis ringa betydelse eller intresse för den oinvigde.

Sung Ti, som var ungefär samtida med Fan Kuan, gav bl. a. följande originella anvisning i ett brev till en kamrat, vilken må anföras såsom belysning av det starkt fantasibetonade elementet i dessa målares konception.

»Du bör utvälja någon gammal, förfallen mur och kasta ett stycke vitt siden över den. Sedan bör du se på den mornar och kvällar, tills du slutligen kan se muren genom sidenet, dess höjningar och sänkningar, dess ojämnheter och dess sprickor. Fixera dem i ditt öga och samla dem i din håg. Låt de uppstående partierna bliva dina berg, de lägre ställena vattendrag, urholkningarna raviner, sprickorna strömmar, de ljusa partierna de närmaste punkterna, de mörka åter de mera avlägsna. Samla allt detta väl inom dig, och snart skall du se växter och träd, människor och fåglar röra sig där. Du kan sedan föra penseln enligt din fantasi, och resultatet skall bliva något himmelskt, icke mänskligt.»

Anvisningen erinrar, i förbigående sagt, om ett uttalande av Leonardo i hans målarbok, i vilket han hänvisar målaren till studium av förfallna, mossbelupna murar för inspirerande av hugen till uppfinning av fängslande landskapskompositioner. Men så var ju också Leonardo den mest fantasibegåvade av alla renässansens konstnärer och ofta — icke minst i sina landskap — förvånansvärdt nära befryndad med sina yrkesbröder i den fjärran Östern. Motsvarigheten må även

antecknas såsom ett vittnesbörd om att dessa gamla kinesiska mästares åskådningssätt och förhållande till naturen icke kan avfärdas såsom en för västerländsk åskådning fullständigt oduglig exotisk kuriositet; det betecknar fastmer en så hög grad av konstnärlig fördjupning och själsutveckling, att endast de allra störste i den europeiska konsten nått fram till den.

Innerst var ju denna djupa naturkänsla av religiös art. Den närdes av den mystiska, för att icke säga transcendenta, panteism, som är det centrala och värdefullaste elementet i taoisternas världsförklaring. Enligt denna uppfattning, som härledts ur Laotzes skrifter, är Tao universums själ och principen i all verksamhet; det är det högsta, onämnbara, som finnes överallt. Det är den gudomliga kraften, som sammanbinder allt, genomträngande naturens former likaväl som människans handlingar, då hon villigt följer den inre rösten. Taoisterna blevo fantasiens och intuitionens representanter i motsats till konfucianerna, som byggde sitt liv på det praktiska intellektuella förståndets slutledningar. Här förelåg en djup konflikt mellan individualistiska och kommunistiska krafter, men, såsom en japansk författare anmärker, stridsfältet var icke (såsom i Europa) av ekonomisk art, utan låg inom fantasiens och intelligensens sfär. I allmänhet var det ju konfucianismen, som hade överhand — dess praktiska statsmoral har alltid utgjort det officiella Kinas stöd — men under perioder av starkt emotionellt uppsving samlade taoismen de djupaste och rikaste andarna. Konstnärer och poeter drogos naturenligt mot denna riktning. En sådan taoistisk renäs-

sans av största betydelse för poesien ägde rum exempelvis under Tang-kejsaren Ming Huan, och samma riktning framträdde åter såsom en underström till Sung-tidens lyriska landskapskonst. Men då hade ju också buddhismen vunnit större inflytande i Kina. I grund och botten voro taoismen och buddhismen nära befryndade, båda voro starkt kvietistiska och lade huvudvikten vid det individuella själslivet, olikheten låg huvudsakligen i deras uppfattning av sinnevärldens betydelse. »Under det buddhisten betraktar sinnena såsom fönster, genom vilka vi se ut mot ett overkligt bländverk, så äro de för taoisten dörrar, genom vilka den frigjorda själen träder ut och blandar sig med universums toner och färger.» (Cranmer-Byng). Buddhismen ställde sig i allmänhet fientlig mot sinnevärldens skönhet och ledde till en pessimistiskt färgad världsförnekelse. Taoismen åter sökte det evigt sköna i de skiftande formerna, den strävade mot ett mystiskt skådande av »idéerna» i de sinnliga fenomenen, ty Tao, det gudomliga och oförklarliga, var ju för dem — liksom världssjälen för de antika filosoferna — livsprincipen i allt.

Här är icke platsen att ingå på någon redogörelse för taoisternas passiva moral och därav härflytande vådor, men det förtjänar påpekas, huru deras betonande av mildheten och undergivenheten såsom livets högsta handlingsnorm ledde till en speciell dyrkan av vattnet såsom det gudomligas renaste uppenbarelseform i naturen. Detta har haft sin särskilda betydelse för landskapsmåleriet. Laotze yttrar bl. a.: »Ingenting under himlen överträffar vattnet i mildhet och

svaghet, och likvisst finnes intet, som är av större verkan, då det ansätter det hårda och starka. Var och en vet, att den starke övervinnes av den svage och det hårda besegras av det mjuka.» (Kap. LXXVIII i Tao-te-king.)

Taoismen genomgick längre fram en förnyelse och sovring i den s. k. Dhyana eller Zen-filosofien, som även upptog väsentliga element av buddhismens strängare etik. I denna renare form fick även taoismen ökad betydelse för den konstnärliga utvecklingen. Flertalet av de stora landskapsmålarna under Sung-tiden voro Zen-filosofer; de hyllade en religiös, transcendental panteism, som till sina allmänna grunddrag nära erinrar om nyplatonikernas naturuppfattning. Lika litet som Plotinus eller andra nyplatonska filosofer ringaktade de eller fördömde de sinnevärlden på grund av dess ofullkomlighet; de betraktade den endast såsom en skenbild, beslöjande en verkligare inre värld. Dessa kinesiska filosofers och konstnärers förhållande till naturen blev därför i stort sett detsamma som de långt senare tyska och svenska romantikernas, men det torde knappast kunna betvivlas, att de utvecklat denna estetiska panteism till en högre fulländning i skapande och liv än några senare efterföljare förmått. För dem var den något mera än ett poetiskt betraktelsesätt, en intellektuell åsikt, den blev grundvalen för deras hela liv. Genom att leva i avskildhet på natursköna platser och småningom övervinna den lägre sinnliga naturens böjelser sökte de nå den renhet och jämvikt i sinnet, som voro nödvändiga såsom förutsättning för ett intuitivt åskådande av den inre verkligheten. Den andliga världen förnimmes icke med det

yttre ögat, utan såsom en avspegling i sinnet — ju renare spegeln är, desto klarare framträda bilderna, desto djupare skådar själen in i naturens dolda skattkammare. Schellings yttrande: »Naturen är för konstnären liksom för filosofen den under ständiga inskränkningar framträdande idealvärlden eller det ofullkomliga återskenet av en värld, som existerar icke utom honom, utan inom honom», kunde väl vara nedskrivet av en Zen-filosof.[1] För romantikerna liksom för Zen-filosoferna var naturen en hemlig och underbar skrift, vars tydning måste sökas i individens egen själ, men skillnaden låg däri att de senare sökte tydningen icke blott genom tanke och skapande, utan även genom liv. Den blev kanske därför fullständigare, i varje fall har icke inom bildkonsten i Västerlandet givits finare antydningar av naturens oändlighet och bottenlösa rikedom av levande poesi. De romantiska skåldernas älsklingstanke, att naturen till sitt väsen är gudomens poesi kunde sättas såsom överskrift till de kinesiska Sung-målarnas landskapskonst; och den »omedvetna oändlighet», som enligt deras utläggningar skall rymmas av varje sant konstverk, har aldrig bättre illustrerats i bild än genom Ma Yuans och Mu Chis visionära målningar. Det vore frestande att här citera en hel del romantiska naturdikter såsom text till de gamla kinesiska bilderna, men då detta skulle föra oss alltför långt från vårt egentliga ämne, inskränka vi oss till ett par strofer ur Atterboms dikt *Urania*, hans »hymn till världssjälen», såsom Nilsson kallar

[1] Citatet är hämtat ur Albert Nilsson, Svensk Romantik, ett arbete som ger en fängslande inblick i romantikens grundåskådning och sålunda även på flera punkter inbjuder till jämförelser med kinesisk naturlyrik.

den, vilka må tjäna till bekräftelse av vad ovan antydts beträffande den romantiska naturuppfattningen.

I sitt palats hon spelar
De gyllne sfärers alla melodier,
Och moderligen delar
Av sina poesier
Ett återljud åt stoftets fantasier.

Vi höra henne sjunga
I böljans tonfall och i lövens susning,
Och glädjevågor gunga
Med höjd och mildrad brusning
På strängarna av känslornas förtjusning.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Naturens hjärta drömmer,
Dess sälla pulsslag klappa genom tingen;
Och själen nektar tömmer,
Och lyfter sig på vingen,
Och genomfar den vida stjärneringen.

VI. LANDSKAPSBILDER

VILLE MAN MED ETT ORD KARAKTERISERA den kinesiska landskapskonstens allmänna art och strävan, så är detta ord: oändligheten. Vad detta, konstnärligt sett, innebär av befrielse från sinnevärlden, av visionär suggestion, av kontemplativt inträngande i den egna själens avspeglingar av naturens dolda mysterier går som en underström genom Sung-tidens utomordentligt rika produktion av monokroma landskapsstudier. Dessa landskap äro inga naturavbildningar i den mening vi äro benägna att fatta ordet, utan impressionistiska föreställningsbilder i en form, som mera motiverats av inre än yttre hänsyn. Det objektiva motivet absorberas fullständigt i den skapande själens lugna djup och återspeglas härifrån förklarat och förstorat, fyllt av ett inre liv, som i bilden antydes genom ton och rytm.

Det viktigaste elementet vid framställande av sådana livsvibrerande stämningsbilder var atmosfären. Den atmosfäriska tonen utgör underlaget för landskapets liv, dess mer eller mindre diffusa karaktär väcker längtans och aningens fjärrglans. De medel, som stodo till konstnärernas förfogande voro också i särskild grad ägnade att användas till antydande av de atmosfäriska tonvalörerna. Det var som bekant tusch i olika nyanser av mörkt och ljust; våt och torr tusch, eller tusch, uppblandad med blått färgstoff. Tonen var i allmänhet mono-

krom, men inom denna enhetliga skala kunde framkallas en rik variation av ljus- och skuggvalörer, en koloristisk nyanse-ring, som japanerna kallat *notan*. Av avgörande betydelse för dessa effekter var naturligtvis själva penselföringen; genom den angavs den rytmiska strukturen, den var så att säga ränningen, under det att de atmosfäriska tonerna bildade inslaget. Till exempel må erinras om den store Sung-målaren *Hsia Kuei*, som enligt kinesiska experter uppnådde den stör-sta dekorativa *notan*. Han säges ha utfört sina bilder i djup tusch (suiboku) med kraftiga penseldrag, »som om de fallit i tunga droppar». Hans samtida sade, att hans tusch jäste, eller att den såg ut, som om den hade verklig färg, och att hans »skrynklor voro grova», därmed menande att de tradi-tionella märkena på klippor och träd voro utförda i djupa och kraftiga massor. Om andra konstnärer säges, att deras *notan* var »silverglänsande» och deras maner flytande och »flod-likt». Vi ha också redan i det föregående omtalat, huru vissa bestämda penselmaner utbildades för framställande av ber-gen i landskapsmålningar; hvarje maner karakteriserades med sitt speciella namn och användes med hänsyn till moti-vet eller stämningen.

Atmosfären förtätad till mist, dimma och moln är, som sagt, själva livselementet i dessa landskapsbilder, den materiella strukturen utgöres av berg och vatten. De höga, branta bergen, resande sig i otillgänglig vildhet med skarpa toppar skjutande upp genom molnbädden och åtskilda av bottenlösa klyftor är ett motiv, som ständigt återkommer. Ur bergens skrevor störta bäckarna i skummande fall och vid deras fot

MA KUEI, LANDSKAP (PÅ EN SOLFJÄDER)

HSIA KUEI, STRANDLANDSKAP MED BÅTAR

TUNG YUAN, PARTI UR EN LANDSKAPS-MAKIMONO

MU CHI, HEMVÄNDANDE SEGELBÅTAR LÅNGT UTE PÅ FJÄRD

REMBRANDT, LANDSKAP MED KANALBRYGGA

samlas ofta vattnet till lugna sjöar. Dessa två element är det även, som givit namn åt de kinesiska landskapsmålningarna; de kallas nämligen *sensui*, vilket ordagrant betyder berg- och vattenmålning. De åskådliggöra å ena sidan den bärande och uppbyggande kraften hos naturen, å andra sidan det ständigt skiftande, rörliga livet. Vanligen äga de väl, såsom de flesta element i dessa bilder, symbolisk betydelse, men vad denna än månde vara, och huru än stämningen skiftar mellan solig öppenhet och dystert patos, så anslås dock alltid en grundton av lyftande storhet och befriande oändlighet. Dessa kinesiska Sung-landskap bli aldrig småaktiga eller banala, de kunna vara mer eller mindre uttrycksfulla, men de bibehålla städse något högtidligt eller omätligt.

»Endast i landskap finnas djup och avstånd», skriver en kritiker från Sung-tiden, »förenade med behag, som aldrig upphöra att fängsla. Därför ägna sig litterära män, som syssla med pensel, huvudsakligen åt landskap. Mänskliga figurer, fåglar, insekter, blommor och växter höra snarare till konsthantverkets klass; även om de äro målade med utomordentlig skicklighet uttömmas deras skönhet i en blick.»

Den gamle Kuo Hsi, som vi i det föregående flere gånger citerat, frågar: »Vad är orsaken till att goda människor i så hög grad älska landskap?» Därtill svarar han själv: »Landskap framställa platser, där växtligheten är rik, där källor och klippor leka som barn, eller ställen, dit skogsinvånare och filosofer dragit sig tillbaka från världen, där apornas släkte har sitt tillhåll och storkar flyga omkring, högljutt skrikande av glädje. Den dammiga världens buller och de mänskliga boningarnas instängdhet

är något, som den mänskliga naturen skyr, då den nått sin högsta utveckling, medan å andra sidan dimma och mist och sen-sui-vise (ett poetiskt namn för de gamla andarna, som bo i bergen) är vad den längtar efter, men blott sällan får se. Om djup fred är rådande och goda tider, och såväl härskarens som undersåtarnas sinnen äro fyllda med renhet, rättrådighet och ärlighet, då finnes ju icke skäl för den gode mannen att draga sig undan från världen och fly gemensamma platser; han kan snarare sluta sig till den allmänna glädjen. Men då nu detta icke är förhållandet, vilken härlig sak är det icke för älskare av skogar och källor, för dimmans och disets beundrare att hava till hands ett landskap, målat av en skicklig konstnär? Där kan han se vatten och bergtoppar, och där kan han höra apornas skrin och fåglarnas sång, utan att lämna sitt rum. Sålunda kan en sak, som gjorts genom en annans vilja, väl tillfredsställa ens egen håg. Detta är grundorsaken till den allmänna uppskattningen av landskapsmålningar (sensui). Om konstnären utan att förstå detta målar landskap med ett likgiltigt hjärta, så är det som att kasta jord på en gudomlighet eller orenlighet ut i den rena luften.»

Uttalandet påminner icke så litet om Leonardos prisande av målarkonstens förmåga att för oss framtrolla naturens underbara fägring, även då vi befinna oss långt ifrån de förtrollande platserna (i inledningen till Målarboken), men en viss skillnad ligger dock däri, att Kuo Hsi, som skriver 550 år tidigare, lägger större vikt vid framställande av det inre livet och väsendet hos naturen än Leonardo, som i allmänhet för den objektiva illusionens och den plastiska formfulländningens talan. Kuo Hsi har

också efterlämnat anteckningar om de viktigaste traditionella elementen i de kinesiska landskapsbilderna såsom molnen, bergen och vattnet, vilka äro i hög grad belysande för dessa Sungmålares besjälande syn på naturen.

»Molnens utseende i landskapsmålningar bör variera allt efter de fyra årstiderna. Om våren äro molnen milda och lugna, om sommaren tjocka och ruvande (melankoliska), om hösten spridda och tunna, om vintern mörka och grå. Om man vid målande av moln icke lägger vikt på utarbetande av varje minsta detalj, utan endast målar det allmänna helhetsintrycket, så skola molnens former och proportioner *leva*. Bland molnen finnas hemvändande moln. Det finnes starka vindars moln och lätta moln; en stor vind har kraft att blåsa upp sand; ett lätt moln kan likna tunt, utsträckt tyg.»

Om bergens och vattnens olika utseenden skriver Kuo Hsi:

»Ett berg är en mäktig sak; därför bör dess form vara hög och brant. Det bör framträda såsom en man i en bekväm ställning, resande sig storslaget, eller krypande som en bondes pojke, eller som om det hade ett täcke över sig eller en vagn under sig eller som om det lutade sig mot ett stöd framför eller bakom, eller blickade ned på något. Sådana äro några av bergens stora formaspekter.

Vatten är en levande sak, därför är dess form djup och lugn eller mjuk och jämn, eller utbredd och oceanlik, eller tjock som kött, eller kretsande som vingar, eller framspringande och smidig, snabb och våldsam som en pil. Det kan framträda som en källa, som flyter ut i forsar, vävande mist över skyn, eller rinnande ned i jorden, där fiskare (benämning på vise män) ligga

och vila. Gräs och träd, som växa på flodstranden, se glada ut och likna vackra kvinnor under slöjor av dis och moln, men då solen skiner över floddalen äro de ljusa och glänsande. Sådana äro vattnets levande aspekter.»

Den gode Kuo Hsis framställningssätt är lika åskådligt som hans iakttagelser äro fantasirika. När man läser hans anteckningar, ser man liksom långa makimonos upprullas med serier av omväxlande höga berg, som antaga de mest egendomliga formationer, med vida havsvyer, skummande vattenfall och floder, som slingra fram mellan leende stränder. Det är en verklig konstnärs intuitiva blick som fångat bilderna och individualiserat företeelserna. En allmängiltig grundsats i den kinesiska landskapskonsten ger han uttryck åt med följande ord:

»Om ett berg icke har vare sig dimma eller moln, så är det lik en vår utan blommor och gräs. — Berg utan moln äro icke fina, utan vatten icke vackra, utan en väg eller en stig äro de icke beboeliga. utan skogar äro de icke levande.»

Liksom för att betona den subjektiva avspeglingen, som är själva klangbottnen för den musikaliska stämningen i dessa landskap, insättes vanligen på någon upphöjning i förgrunden en figur, som sitter och blickar in mot den beslöjade bakgrunden. Det är konstnären eller filosofen, i vars komtemplativa sinne naturbilden samlar sig stor och hel, full av inre mening. Det är han, som läser i »naturens bok» — den enda bok, ur vilken Zen-filosoferna hämtade sin visdom. Enligt Fenollosa, som ägde livslång erfarenhet av kinesiska och japanska tänkesätt, betecknar denne figur den vise, som blickar ut över landet och finner, att den väg han vandrat för tillfället förlorat sig i

ovisshetens dimma. I stället för att störta sig i det obekanta eller försöka en hopplös strid, sätter han sig ned att vänta och iakttaga skepnaderna i dimman (avseende mänskliga passioner). Han vet, att detta tillstånd måste hava en övergång.

Har man levat sig in i ett sådant betraktelsesätt, så kan man också gott förstå, att dessa rogivande, högtidliga landskapsbilder få ett religiöst värde för dem, som känna deras fulla innebörd.

Utom de allmänna landskapselement, vilka i det föregående framhållits såsom speciellt karakteristiska för de kinesiska Sungmålningarna, funnos flere andra motiv, som småningom vunno traditionell hävd och mer eller mindre utpräglad symbolisk betydelse. Var och en visste exempelvis, att flygande vildgäss betecknade hösten, pilträdet våren o. s. v. Konstnärerna kunde genom införande av sådana motiv med allmänt underförstådd mening väcka en hel del associativa föreställningar och ge uttryck åt ett litterärt eller emotionellt innehåll, som eljes förblivit dunkelt. Deras bilder fingo därigenom ökat mänskligt intresse.

Vissa serier av motiv voro även mycket omtyckta: De fyra årstiderna framställdes såväl genom olika blommor som i landskap; de fyra sysselsättningarna, skriva poesi, spela musik, dricka té och spela schack, framställdes även vanligen ute i det fria; draken och tigern — symboliserande den andliga och den animala kraften i naturen — uppträda i mer eller mindre fullständigt utbildade landskapliga omgivningar, och detsamma är förhållandet med flera andra symboliska och religiösa motiv, som plägade behandlas i serier av två, tre eller flere bilder. Det var överhuvud mycket vanligt att måla parvisa bilder och i dem framställa motsatta stämningar, exempelvis landskap i sol och

regn, med snö och blommor, brusande vattenfall och stilla månsken över en spegelblank sjö m. m. dyl.

Mycket berömda och ofta upprepade under den romantiska landskapskonstens glanstid voro de sju vyerna från trakterna av Hsiao- och Hsiang-floderna; de äro kända under följande namn: 1. Hemvändande segelbåtar på långt avstånd, 2. Vackert väder med blåst över höjderna, 3. Höstmånsken över Tungting-sjön, 4. Nattregn över Hsiao och Hsiang floderna, 5. Snöig afton på Yangtsefloden, 6. Gäss som sänka sig mot en slätt, 7. Fiskarby i solnedgång.

Dessa sju vyer utgjorde en klassisk landskapsserie, som behandlats av flera kända målare. Vilket symboliskt innehåll man inlade i de olika ämnena känna vi icke, men redan bildbenämningarna synas oss i hög grad betecknande för den allmänna riktningen och kynnet hos detta lyriska landskapsmåleri. Det kan förefalla egendomligt, att betydande konstnärer så ofta upprepade samma motiv, samma vyer, samma kombinationer av berg och vatten, träd och fåglar, snö och blommor, men vi böra därvid komma ihåg, att det icke var själva vedutan eller de objektiva fenomenen, som utgjorde det egentliga motivet, utan avspeglingarna i den individuella själen, och då fanns ju möjlighet till en oändlig mångfald av skiftningar och ljusbrytningar.

* * * * *
* * *
*

Det som för västerländska betraktare framför allt torde vara ägnat att försvåra njutningen av de kinesiska Sung-landskapen, är frånvaron av linjeperspektiv och enhetlig ögonpunkt. Dessa

tuschmålningar äro icke komponerade såsom europeiska landskap (sedan renässansen) ur en enhetlig, lågt belägen ögonpunkt, och deras djupverkan beror icke på någon linjeperspektivisk konstruktion. Vi ha redan sett, huru dessa i västerländsk bildframställning fundamentala element undvekos i de kinesiska figurmålningarna; i landskapsmålningarna är deras frånvaro kanske ännu mer kännbar. Den subjektiva abstraktionen är här, om möjligt, ännu friare, de individuella variationerna ännu större. Det är knappast möjligt att formulera några allmängiltiga grundregler för den formella kompositionen i landskapsbilderna.

De tidigare Sung-målningarna, av vilka vi ha exempel i *Fan Kuans* och *Li Chengs* kakemoner, kännetecknas av en relativ ytmässighet; formerna synas svälla ut ur bilden ungefär som vid tillämpande av det omvända perspektivet. Bergen och klyftorna lägga sig i veck framför varandra; dukens karaktär av stängande bildplan är icke upphäfd. Visserligen kan man i dessa bilder redan spåra betydande ansatser till luftperspektiv och atmosfäriska effekter, men dessa element ligga dock ännu i sin linda. *Notan* är jämförelsevis svag, det är mindre tonvalörerna än teckningen, som bestämmer den estetiska verkan. Utförandet är även rätt detaljfint och smånoggrant, alla bergens och trädens former framstå skarpt uttecknade. Bildernas helhetsintryck lider naturligtvis härav, det tvingar till närsynt studium och stimulerar icke känslan av vidd och avstånd. Emellertid vore det orätt att förneka, att även i dessa tidiga bilder finnes atmosfär och fjärrverkan, de äro icke helt enkelt dekorativa ytbilder, såsom landskapen inom den primitiva konsten i Europa, fastän uttrycksformerna ännu icke nått den frihet och nyanse-

ring som i det något senare impressionistiska valörmåleriet. Man känner tillsvidare rätt tydligt, att landskapen äro sammansatta av en mängd enskilda element, noggrant iakttagna klippor, träd, vatten, byggnader o. dyl., vilkas former och rörelser ofta äro ypperligt karakteriserade, men vilka endast ofullständigt sammansmälta till enhetliga fjärrbilder. Här härskar en relativ bundenhet i avseende å uttryckssättet, något som framstår så mycket mer slående, om man jämför dessa bilder med de senare Sung-landskapen.

Lika litet som figurbilderna få dessa landskap uppfattas såsom redogörelser för det visuella intrycket från den utomstående åskådarens synpunkt. De äro till sin grundkaraktär abstrakta föreställningsbilder, dekorativa synteser av meditativa stämningar, som stimulerats av storslagna naturmotiv. Konstnären synes liksom sväva på fantasiens vingar över jorden; han blickar ned på sitt motiv från en mycket hög och avlägsen synpunkt. Men detta resulterar icke i någon kartmässigt utbredd, fågelperspektivisk vy, såsom man kunde förmoda, ty det är mindre med det yttre än med det inre ögat han ser så långt ifrån och så långt bort. I yttre avseende är hans bild ännu rätt närsynt uppfattad, fylld av detaljformer, som icke väl kunna ses på avstånd. Den tekniska uttrycksförmågan är knappast tillräckligt utvecklad för att lydigt och obehindrat tjäna den abstrakta föreställningen; formen har ännu icke nått den frihet, att den helt och fullt avspeglar visionen. Längre fram utjämnas denna bristande motsvarighet mellan form och vision, och bilderna bliva mera helgjutna och suggestiva såväl i dekorativt som emotionellt avseende.

Detta försiggår redan vid slutet av 1000-talet. Den kinesiska landskapskonsten når sin fulla mognad under den s. k. norra Sung-tiden (1060—1126). Då utvecklades denna monokroma impressionism, som sedan under århundraden bibehölls såsom landskapsmåleriets speciella teknik såväl i Kina som i Japan. I Europa har den blivit bekant huvudsakligen genom sena japanska efterbildningar, som, huru levande och virtuosa de än kunna vara, dock aldrig nå upp till de ursprungliga kinesiska förebilderna i avseende å uttrycksrikedom och betydelsefullhet. Det vore meningslöst att här söka uppräkna alla de landskapsmålare, som äro kända från »Norra Sung», de äro icke få; vi önska blott framhålla några karakteristiska exempel till belysande av de allmänna framställningsprinciperna.

Den krönte konstnären, kejsar *Hui Tsung* (1100—1135), har redan omnämnts i samband med den akademi han instiftade; vi ha också lärt känna den store *Kuo Hsi* genom flerfaldiga citat ur hans anteckningar om landskapsmåleri; andra berömda mästare från samma (eller något senare) tid, kända genom originalarbeten, som delvis här avbildas, äro *Mi Fei* (1051—1107), *Ma Yuan* och hans broder *Ma Kuei*, *Tung Yuan*, *Hsia Kuei* m. fl. Till att börja med är det väl också mindre de individuella nyanserna än de gemensamma egendomligheterna hos dessa Sung-målare, som intressera den västerländska iakttagaren.

Om vi betrakta de bilder av Hui Tsung, Ma Yuan och Ma Kuei, som här reproducerats, så finna vi, att de förete likartade stämningar och kompositioner. De individuella stilskiftningarna bero huvudsakligen på *notan*-accenterna och

penselrytmiken. Kompositionen är alltid osymmetrisk. Vid bildens ena sida stiga de höga, branta bergen och vanligen något stort träd, som sänder långa, knotiga grenar in mot bildens mittparti. Därmed angivas huvudriktningarna i kompositionsbyggnaden, vertikalen och horisontalen; mellan dem kunna en hel del mindre betonade sneda linjer spela in, men de hålla sig likaledes till ytplanet. Horisontallinjer, som på perspektiviskt sätt leda inåt bakgrunden, förekomma icke. Man kan på sin höjd finna snett löpande parallella linjer, som kunna bidraga att leda blicken inåt. Något linjeperspektiv kan man sålunda lika litet här som i de tidigare bilderna tala om, men djup- och avståndsverkan är likvisst i hög grad stegrad.

Ytan har öppnats genom ett fint nyanserat luftperspektiv. Framställningssättet har blivit brett och flytande. Den lineära definitionen av underordnade former och detaljer har till stor del ersatts av lätta antydningar om föremålens utseende — tonvalörer, snarare än former. Endast det nödvändigaste är fullt tydligt och påtagligt framställt med starkt förenklade formvärden, allt det övriga höljes i en diffus, dimmig atmosfär. Föremålen förtonas gradvis i den disiga luften, övergångarna mellan de målade partierna och bakgrundens brungrå siden bliva hart när omärkliga. Man får intryck av att rymden öppnar sig, där framställningen tar slut. Detta vaga, sammanflytande framställningssätt stimulerar aningen och fantasien. Vi bringas att i vår föreställning inställa oss på mycket långt avstånd och se in ofantliga djup, i bilden större än ögat förmår mäta. De gradvis förtätade tonvalörerna äro så skickligt använda såsom höljande

och formupplösande atmosfäriska skikt, att all känsla av begränsning upphör och vi tycka oss blicka hän mot oändligheten. Därmed har konstnären i vår föreställning väckt den stämningsbakgrund, som är själva själen i hans konception — oändlighetens empyreiska skönhet, det stora livets bottenlösa djup. Hur liten än bilden månde vara — vi hänvisa exempelvis till Ma Yuans solfjädersmålning i Boston — så öppnar den dock för föreställningen detta gränslösa perspektiv, denna aning om det oändliga — en känsla av religiös natur. I denna målning framträder det främsta berget med skarpa, rytmiskt levande konturer, men dess fot förlorar sig i dimman, som stiger ur det stilla vattnet, och längre bort skymtar ett annat berg, svagt som en skuggbild. Full av knotig kraft sträcker sig en lång trädgren, beskyddande som en arm över filosofen och hans tjänare, som slagit sig ned på en klippa i förgrunden. Han låter blicken glida hän över vattnet, bort mot den dimhöljda bakgrunden, och i hans själ återspeglas detta stora lugn, denna djupa andliga harmoni. Han lyss till slagen av naturens stora hjärta.

Den atmosfäriska stämningen är målningens själ, men samtidigt finnes här en rytmisk struktur, som bildar ledmotiv för föreställningen. Bergens skarpa silhuetter, trädgrenarnas buktande och levande linjer, klipporna i förgrunden, de brett tecknade figurerna, alla dessa element framträda i skiftande valörer av mörk tusch och förläna ytan en rytmisk omväxling. De slutna massorna avvägas med utomordentligt fin känsla i förhållande till de relativt tomma eller ljusa partierna och utföras med penseldrag, som vart och ett vitt-

nar om konstnärens känsla av »andens rörelse genom tingens rytm.»

I den något yngre Hsia Kueis målningar kan man lägga märke till en ännu kraftigare och djupare *notan;* den har kallats silverglänsande. Hans träd och klippor äro som tvättade av regnet, och hans atmosfär ångar av fukt. Den rent måleriska skönheten är här ännu längre utvecklad än hos Ma Yuan; konstnärens kraftiga penseldrag falla som i tunga droppar. Flera av hans bilder äro även utförda ur en relativt låg ögonpunkt och få därigenom större likhet med europeiska landskap. Emellertid är ögonpunkten icke konsekvent fasthållen, och någon perspektivisk konstruktion förekommer här lika litet som i de tidigare mästarnas verk. Bilderna äro sammansatta av impressionistiskt uppfattade enskildheter, som hopsmältas genom den atmosfäriska tonen. Förgrundens klippor och träd bilda ett motiv, bakgrundens otydliga bergsilhuetter ett annat; mellan dem breder dimman sin täta slöja, höljande allt, som kunde ge stöd åt en exakt avståndsberäkning. Oändlighetsimpressionen är åter grundackordet, även om konstnären mera än föregångarna dröjer vid den rent visuella skönheten hos förgrundsmotivet.

Den relativa ytmässighet, som förblir betecknande för de kinesiska landskapen även under den högsta glansperioden, kan knappast sägas ha varit beroende av bristande iakttagelse- eller framställningsförmåga. Den var snarare motiverad av dessa konstnärers utpräglat dekorativa känsla, deras önskan att bibehålla ytplanet såsom ett underlag för den måleriska rytmiken. Måleriet blev ju aldrig för dem en illu-

sionskonst, såsom för oss västerlänningar, utan ett abstrakt musikaliskt uttrycksmedel för själsrörelser och föreställningar. De använde sig av den materiella formillusionen endast i den mån den ansågs nödvändig för att förtydliga tingens inneboende rytm, men de gingo aldrig så långt, att målningens karaktär av imaginär subjektiv spegelbild upphävdes. Flertalet av de senare Sung-landskapen innehålla för övrigt tydliga vittnesbörd om att dessa konstnärer väl iaktagit avståndets betydelse för föremålens relativa storleksförhållanden och framträdelsesätt. Bland Kuo Hsis anteckningar finnas också flere uttalanden, som speciellt belysa avståndseffekterna i landskap. Följande förtjänar anföras:

»Ett berg, som är avsett att framstå högt, synes icke så, om alla delar visas. Det är högt endast om dimma och dis omsluta dess länder. Vatten, som är avsett att vara avlägset, framstår så endast om dess lopp är ömsom synligt och osynligt. Ett berg, som visas till alla sina delar, saknar icke blott skönhet, utan är även klumpigt såsom bilden av en rismortel. Ett vattendrag, som framställes till alla sina delar, saknar icke blott avståndets behag, men liknar bilden av en orm.

Även om dalar och berg, skogar och träd i förgrunden av en målning böja och vrida sig, som om de komme framåt, och även om desssa saker äro utförda med stor noggrannhet, så tröttar det icke betraktaren, ty det mänskliga ögat har förmåga att uppfatta detaljer, som befinna sig nära. Och om i andra delar, ehuru utbredda och långt avlägsna, bergstopparna böja sig och försvinna mot bakgrunden, likt ocea-

nens vågor, så blir dock ej åskådaren trött på avståndet, ty det mänskliga ögat förmår se långt och vida.»

Om man från kakemoner, eller höjdbilder, vänder sig till makimoner, eller horisontala bildrullar, så framträder det flytande kompositionssättet från skiftande ögonpunkter så mycket tydligare. I dessa långa horisontalbilder framställas ju icke begränsade landskapsvyer, utan kontinuerliga panoramer, avsedda att ses under det bilden småningom upprullas inför åskådaren. De skiftande vyerna äro sammanvävda som de olika satserna i en musikkomposition; de atmosfäriska valörerna bilda tonhavet, ur vilket de successiva ledmotiven dyka fram med växlande styrka. Vida havsfjärdar med öar och fjärran segel, uddar och vikar med fiskarbåtar, odlade fält, skogsdungar kring små stugor, leende floddalar och höga, otillgängliga berg följa efter varandra i rytmisk växling, framträda och försvinna åter i dimmans gråa, bottenlösa djup. Själva kompositionsformen innebär rörelse och tvingar till ständig förflyttning av ögonpunkten, men erbjuder samtidigt de bästa tillfällen till utbredande av naturvyer av omätlig vidd och kontinuerlig rytm. Det är en kompositionsform, som knappast har någon motsvarighet i det europeiska måleriet; den låter sig svårligen förena med perspektivisk konstruktion, men den ägnar sig förträffligt för en konst, som icke söker det avslutade eller de konkreta materiella formvärdena, utan det rörliga, det ögonblickliga och det gränslösa i naturen.

Det yttersta, som åstadkommits av visionär impressionism och momentan stämning i landskapsbilder, finna vi i *Mu-chis*

och *Lian Kais* arbeten. I dessa målningar ha de enskilda föremålen knappast längre någon självständig form eller existens; de smälta in i helhetsintrycket och skimra som mörkare fläckar i den disiga atmosfären. En bit ur Mu-chis makimono, »Hemvändande segelbåtar långt ute på en fjärd», kan tjäna som exempel. Hela bilden är höljd i en dimgrå ton. Obestämt, svävande som skuggbilder i det grå, lösa sig några träd på en kulle i förgrunden; ännu svagare avtecknar sig bakgrundens bergskontur, och seglen ute på fjärden ana vi snarare än se. Men vi känna den kyliga aftonkåren, som bringar dimman att röra sig i långa tågor och de mjuka trädkronorna att svaja som stora plymer. Det är mindre synintrycket än de dallrande reflexerna ur konstnärens själ, som utgör motivet — en stämningston, ett vinddrag, en rörelse i luften — allt detta som gett hans längtan vingar och bringat honom att se något mer än endast några båtar i dimma.

Mu-chi var icke endast en vanlig Zen-filosof och naturlyriker; han var även prästvigd inom denna sekt. Han var känd för sitt ovanligt rena, »flodlika» framställningssätt, genom vilket även den hastigaste rörelse, de flyktigaste ljuseffekter kunde bindas. Hans penselföring är mjuk och svepande som den drivande aftondimman; hans *notan* är icke djup som Hsia Kueis, utan blek och pärlgrå. Ytans nyanser äro oändligt fina, artikuleringen är icke genomförd med några starka accenter eller masseffekter; tonerna flyta i varandra. Det är icke själva musiken, utan genljudet på långt, långt avstånd, som förnimmes.

Karakteristiskt nog, har den officiella konfucianska kritiken i Kina icke velat erkänna den konstnärliga storheten hos en så hänsynslös individualist och natursvärmare som Mu-chi. Det säges, att »hans konceptioner voro koncisa, men likafullt grova och frånstötande; de saknade förfining». Men i Japan blev Mu-chis konst så mycket högre uppskattad; alla de berömda Ashikaga-målarna ur Kano-skolan, Sesshu, Motonobu, Noami, m. fl., studerade hans rena, förfinade impressionism och sökte tävla med honom i fångande av den visionära tonen.

Av europeiska målare är det egentligen endast Rembrandt, som kan tåla jämförelse med Mu-chi. Även han är ju en impressionist av renaste vatten i sina tuschteckningar. Liksom kineserna så förenklar Rembrandt till ytterlighet de objektiva formerna genom att endast antyda deras avgörande element av ljus och skugga. Han fixerar det väsentliga med några drag av pennan och sammanväver allt i en dallrande atmosfär. Visserligen är denna icke så tät eller dimmig som i de kinesiska bilderna, men den förnimmes dock såsom stämningens underlag och det djupare livets vehikel. Rembrandt framställer emellertid icke så abstrakta föreställningsbilder som kineserna; han håller sig närmare det visuella intrycket och gestaltar sin bild ur en enhetlig ögonpunkt enligt linjeperspektivets lagar. Rumsverkan kan vara mycket vid och imponerande i hans kompositioner, men någon oändlighetsimpression blir det icke: vi se huru linjerna sammanlöpa mot bakgrunden och horisontens stängande gräns. Blicken kan mäta avstånden, den förlorar sig icke i dimmans

och ovisshetens odefinierbara djup. Hos Rembrandt framträda också föremålen med full plastisk volym, icke såsom ytmässiga fläckar av mörkt och ljust, svävande i diset. Kort sagt, abstraktionen är mera objektiv, mera beroende av det yttre än av det inre ögat hos Rembrandt än hos de kinesiska målarna. Men likvisst äro en del av Rembrandts teckningar de mest levande, poetiska och storslagna landskapsframställningar, som överhuvud utförts i Europa. De äro frukter av en föreställningsverksamhet, som höjer motivet från det tillfälligt iakttagnas till den poetiska tillvarons nivå. Det finnes ingen konstnär, som bättre än Rembrandt fångat det inre livets rytm i ett medium av ljus och skugga. Han kommer i detta avseende stundom mycket nära de kinesiska Sung-målarna. Men det primära förblir hos honom naturintrycket; han tecknar vad han sett, och han tecknar det storslaget och övertygande. För de kinesiska konstnärerna däremot försvinner det materiella motivets betydelse allt mer och mer, ju djupare de försänka sig i aningens spegelbild och lyssna till själsstämningens genljud.

VII. KONST OCH RELIGION

MYCKET SOM JAG HAFT I TANKARNA VID nedskrivandet av de föregående kapitlen har snarare blivit underförstått än utsagt. Men det är kanske icke heller alldeles oberättigat i en bok, som till stor del handlar om kinesiskt måleri. I denna konst eftersträvades ju icke fullständighet eller uttömmande skildringar av de olika motiven, utan endast antydningar — något som stämde åskådaren till mottaglighet och gav hans fantasi impulser i viss riktning. Några av de tankelinjer, som angivits i det föregående, skola här följas ett stycke vidare.

Det har emellertid sina svårigheter att verkligen nå fram till en slutpunkt i den estetiska analysen. Håller man sig till den rent formella analysen, så når man aldrig fram till någon verklig förklaring av konstalstringens ursprung och innebörd. Man ledes endast till omskrivningar och beskrivningar, varav estetikerna bjuda oss ett rikt förråd. De djupare liggande källådrorna till en viss konstriktning, ett visst sätt att se och tolka natursymbolerna eller idéerna i bildform nå vi icke utan ett närmare studium av det religiösa livet och världsuppfattningen hos den tid eller de individer, som producerat ifrågavarande konst. Det är genom den reli-

giösa uppfattningen och erfarenheten som den andliga viljan färgas och spännes, och det är dock i grund och botten samma vilja, som får ett annat uttryck genom den stora konstens verk. Ur absolut synpunkt äro konsten och religionen grenar på samma träd; de suga båda sin näring icke ur yttervärlden, utan ur en inre emotionell verklighet.

Fattar man konsten på ett mera mekaniskt sätt, förklarar man den såsom en produkt av naturimitation, teknisk skicklighet och lämpligt material eller såsom en prydnadsdrift, en lek med former och färger, så beskriver man endast olika sidor i konstskapandets genesis, men förbigår själva ursprungsmomentet. Man säger ingenting om det andliga mysterium, som dock sist och slutligen griper oss i konsten; man kastar intet ljus över det egendomliga förhållandet, att konstnärerna framställa oändligt mycket, som ligger utanför den visuella erfarenhetens och den medvetna föreställningens komplexer, man ger ingen antydan om var gränsen bör dragas mellan det avsiktliga skapandet och ett barns eller en idiots ritningar. Då även estetiskt tänkande personer fortfarande till stor del söka hålla fast vid en mer eller mindre materialistisk konstförklaring, så är det icke att undra över att allmänheten huvudsakligen bedömer konstens verk på grund av deras förhållande till yttre naturförebilder.

Jag har redan tidigare påpekat, att svårigheten att nå en vidare uppfattning i dessa frågor till stor del beror därpå, att vi så länge vant oss att använda ögon och förstånd uteslutande till uppsamlande av yttre fakta.[1] (Detta är i syn-

[1] Jmfr »Primitiv och modärn konst» i Tidskriften Ord och Bild, januari 1915.

nerligt hög grad fallet bl. a. inom konsthistorien.) Vi ha fått lära oss att stå katalogiserande och registrerande inför naturen och att misstro vår fantasi och vårt intuitiva själsliv. Vi ha spekulerat en del över vad vi sett, men vi ha knappast på allvar dragit den naturliga slutsatsen, att de högsta uttrycken för människans andliga själsliv, till vilka konsten också får räknas, måste ha sitt ursprung i en andlig vilja. Om så icke varit förhållandet, huru är det möjligt exempelvis, att de klassiska periodernas konst, som begagnat sig av organiska former, kunnat framställa dessa så mycket skönare och uttrycksfullare än i naturen, eller att den mera abstrakta konsten kunnat skapa former, vilkas emotionella och andliga uttrycksvärde fortfarande anses oöverträffat? Det som här kommit till uttryck, vare sig i bild, ornament eller arkitektur, är icke någon prydnads- eller efterhärmningsdrift, utan en konstvilja, som uppenbarar en inre verklighet. Detsamma gäller om den primitiva konsten; den subjektiva avsikten är här icke mindre betonad därför att uttrycksformerna äro mindre utvecklade, tvärtom, uttrycksformernas naturaliserande verkar snarare i motsatt syfte d. v. s. som en avledare för den inre, skapande kraften.

Det har sagts, icke utan överdrift, men dock med sanning, att för mystikern liksom för den store konstnären det fysiska universum endast är ett medel till extas. Ingendera betraktar fenomenvärldens företeelser med hänsyn till någon praktisk betydelse eller färgade av utomliggande idéassociationer, utan såsom självändamål, såsom symboliska uppenbarelser av en inre verklighet, vilken väcker deras själ till

hänförelse och skapande. Detta är förutsättningen för att något med rang av konst skall komma till stånd lika väl som för ett i djupare mening religiöst liv. Parallellismen mellan religionen och konsten blir möjlig först då man fattar båda i deras renaste form, frigjorda från yttre intellektualistiska bisyften. Det religiösa incitamentet i konsten har ofta varit mycket betydelsefullt, men det har mindre bestått i en viss lära än i den anda, som framkallats av en religiös ny väckelse.

Sålunda kan man icke med skäl påstå, att det var kyrkan eller de teologiska bekännelserna, som framkallade den kristna konsten; den växte fram ur den emotionella hängivenhet och exaltation, som de kristna lärorna väckte under vissa förutsättningar. De försatte sinnena i ett jäsningstillstånd, ur vilket en konst, olik all föregående, föddes. De utkristalliserades i en trånadsfylld oändlighetsträngtan och skolastisk spetsfundighet, som ingöto nya rytmer i konsten och riktade den skapande fantasien mot ideal, helt olika dem, konsten under tidigare perioder sökt. I vad mån de voro kristna är en sak för sig; de hade i alla fall en transcendent grundstämning, som stod i opposition mot antikens immanenta världsuppfattning.

Några ord om de allmänna skiftningar i de emotionellt religiösa idealen, som tydligast kunna avläsas i den europeiska konstens utveckling, må här vara på sin plats. Jag vill då först anföra några reflexioner av den tyske författaren Groddeck till belysande av den klassiska forntidens immanenta naturuppfattning.[1]

[1] Groddeck, Hin zur Gottnatur. (Leipzig 1909).

»En grundskillnad mellan den nyare tiden och antiken ligger i religionens förhållande till naturen. Greken såg Gud överallt. Naturen var för honom något vördnadsvärt och skräckinjagande. Vi modärna människor med vår nakna förståndsmässighet kunna alls icke förstå, varför den höga tidens greker vidhöllo så egendomliga bruk, då de fällde ett träd eller jagade ett djur. Vi le åt den vidskepliga fruktan. Men dessvärre har vördnaden även försvunnit med den heliga fruktan. Vi stå icke i något annat förhållande till naturen än som de utnyttjande till de utnyttjade . . . Naturen har blottats på det gudomliga. Detta står visserligen i samband med våra framsteg i teknik och materiell civilisation, men vi ha fått böta med inre kultur- och själsvärden. Den antika människan inbillade sig icke, att hon var världens medelpunkt och jordens härskare — snarare motsatsen».

Enhets- och samkänslan med naturen var utan tvivel en av de viktigaste förutsättningarna för den klassiska konsten. Naturuppfattningen var besjälande; man kände och levde sig in i alla den organiska världens företeelser, som därigenom blevo mer eller mindre individuellt utpräglade väsen. Det var en antropomorfiserande panteism, som på det konstnärliga området ledde till uppställande av människofiguren såsom det högsta idealet.

»Mycket är väldigt, men intet dock
mer väldigt än mänskan ges»,

heter det i Sofokles' »Antigone» — en strof, som kunde sättas som överskrift till hela den grekiska konsten från guldåldern.

Huru nära grekernas konst- och skönhetsuppfattning i övrigt var förbunden med deras etiska och religiösa ideal, är här knappast platsen att vidare utveckla. Det centrala och normgivande var för dem i konsten liksom i livet jämnmåttets och de harmoniska proportionernas princip. Den framhålles med förkärlek av filosofer som Plato och Aristoteles, och den ligger till grund för de stora skulptörernas och arkitekternas skapelser. Men ursprunget och korrektivet även till denna princip sökte de hos människofiguren; dess symmetriska byggnad, dess jämviktsfyllda proportioner, dess klara tektoniska organism betecknade för dem de högsta symboliskt konstnärliga värden. Människan var för dem av samma stam som gudarna, och i sin ideala fulländning blev hon gudarnas like. Det var en följd av hela deras världs- och livsuppfattning att de konstnärliga idealen fingo antropomorf gestalt.

Frågan om var vi finna de renaste konstnärliga uttrycken för kristendomens anda kan besvaras rätt olika, beroende på huru man fattar denna religions innersta väsen. För oss synes det emellertid naturligast, att liksom kristendomen var en från den orientaliska världen framträngande andlig rörelse, så var det även där — i de östra delarna av det dåvarande romerska riket — som dess anda och väsen bäst återspeglades i konstnärlig form. Det låg ju i kristendomens allmänna riktning att söka de högsta livsvärdena utanför den materiella tillvarons gränser, att, såsom det ofta sagts, rikta blicken mot det oändliga. Konsten, som skulle framställa detta, fick icke fördjupa sig i skildringar av den organiska,

materiella skönheten, utan skulle snarare söka sublimera den kroppsliga formen i framställningar av mera omedelbart andlig art. Dess problem blev i hög grad abstrakt; det måste lösas inifrån mera än utifrån. Må vara, att detta alltid till en viss grad är förhållandet i en konst, som inspireras av andliga rörelser och symboliskt uttrycker religiösa värden, men symbolen kan vara direkt eller indirekt, övervägande abstrakt eller konkret. I det förra fallet arbetar konsten huvudsakligen med rytmiska linjer och valörer, som hava direkt emotionell betydelse, i det senare fallet lånar den sin röst av naturen och uttrycker sig genom organiskt utbildade former. Vi få tillfälle att litet närmare belysa dessa olika riktningar i det följande.

Ingen som uppmärksamt studerat de byzantinska mosaikerna från sjätte århundradet torde kunna neka, att dessa äga en ovanlig konstnärlig uttrycksfullhet och stor dekorativ skönhet. Formen har här ett mera omedelbart emotionellt uttrycksvärde än i den antika konsten; den tynges icke av någon strävan efter naturalistisk illusion. Mosaikens guldgrund och djupa ädelstensfärger förhöja de strängt stiliserade figurernas suggestiva kraft och bidraga att förläna dem denna stämning av extatisk vision som så väl motsvarar den religiösa oändlighetslängtan. Byzantinarnas nedärvda estetiska förfining och ceremoniösa hovkultur bildade också för dem ett underlag vid skapandet av de nya emotionella symbolerna. Deras fantasi hade lättare att arbeta i det abstraktas tjänst än västerlänningarnas; deras känsloliv behärskades av detta österländska drag mot drömmens immateriella tillvaro.

I Västerlandet upptog längre fram gotiken likartade stämningsmoment till konstnärlig framställning, men dess uttrycksformer blevo aldrig så abstrakta, så sublimerade av känsla och fantasi som den renaste byzantinska figurkonsten. Det transcendentala grunddraget var, som sagt, även här av största betydelse, men den kristna anda, som uppbar gotiken, stod i närmare kontakt med livet och verkligheten än den österländska religiositeten; den genomströmmades av den västerländska känslan för handling och rörelse. Detta sammanhängde naturligtvis därmed att den kristna kulturen i västra Europa huvudsakligen utbildades av de yngre, handlingskraftiga folkelement, som undanträngt de gamla kulturfolken. De hade ett helt annat behov av realistisk karakteristik än byzantinarna. De utbilda nya, levande typer och dramatiska uttrycksformer. De berätta och fabulera. De fröjda sig, trots allt, över verkligheten. Huru mycket än de gotiska katedralstatyerna söka krypa ihop i asketisk världsfruktan eller sträcka ut sig i måttlös trånad mot ett hinsides, spårar man dock vanligen hos dem ett eller annat drag, som bär vittne om att de äro rätt nära förbundna med jordelivet. Deras konstnärliga uttryck bero ofta på en kompromiss mellan abstrakt linjesyntes och konkret plastisk form. Och ju längre gotiken lever, desto mera fördjupar den sig i den världsliga glädjen över den dekorativa formen och de böljande linjerna, desto mera undanträngas det religiösa allvaret av den lekande virtuositeten.

Renässanskonsten, som växte upp ur den antikbefruktade humanismens jordmån, inspirerades under sin glans tid av likartade ideal som dem vi framhållit i den klassiska antiken. Natur-

uppfattningen präglas åter av immanens. Känslan för livets lagbundna uttryck i organiska former undanträngde allt mer och mer den transcendentala drömmens fjärrlängtan. Det vetenskapliga forskningsbegäret och det empiriska vetandet fingo till icke ringa del ersätta den rent emotionella religiositeten.

Vi ha redan i ett tidigare kapitel antytt de djupgående förändringar som den nya tidsandan framkallade på det konstnärliga uttrycksområdet; i stort sett ledde den till ökat intresse för den materiella fenomenvärlden, till stegrade ansträngningar att nå full kroppslig illusion. Till en början var detta stegrade realitetsbehov nära förknippat med den vetenskapliga experimentlustan. Man var benägen att förbise högre konstnärliga synpunkter i ivern att framställa föremålen »sådana de verkligen äro», för att använda Vasaris uttryck om Masaccios konst. Men ju djupare man nådde i sina studier av antiken, ju starkare man förnam dess anda av besjälande antropomorfism, desto medvetnare började man även eftersträva den organiska formens ideala förklaring, de jämviktsfyllda proportionerna, den klara tektoniska helhetsbilden. I och med det att det andliga incitamentet i tidsandan renades i klassisk riktning, så växte även idealiseringskravet i konsten, den naiva naturglädjen underordnades den medvetna abstraktionen, den organiska formen förvandlades från naturkopia till ett arkitektoniskt konstverk.[1]

I motsats till renässansen framträder så slutligen barocken

[1] Den klassiska konstens arkitektoniska bearbetning, som höjer dess verk från naturimitationens till den monumentala tillvarons nivå, har jag närmare belyst i en uppsats, kallad »Det arkitektoniska kravet i bildkonsten» i mitt arbete »Studier i Florentinsk Renässansskulptur» (1909).

med krav på ett helt annat slag av illusion. Den vill icke längre framställa den objektiva företeelsen eller den klart definierade organiska formen som sådan, utan det subjektiva skenet, en form, som icke sluter sig harmonisk och hel, utan upplöses under trycket av en ohämmad rörelse. I stället för att utjämna och balansera de olika krafterna i kompositionen, söker barocken sammanhopa dem till starka motsättningar och dynamiska effekter. Den plötsliga och våldsamma emotionella spänningen tar sig uttryck i en rörelse, som leder bortom den objektiva formens begränsning. Uttryckstendensen är tydligen besläktad med den som vi spårat i gotiken, men inspirationen är icke av så transcendent natur som i den medeltida konsten. Det är motreformationens och jesuitismens anda, som uppbär barockens mest utpräglade skapelser, och denna syftade egentligen icke till någon frigörelse från sinnevärlden, men väl till en emotionell självberusning, en extatisk yra, som var ägnad att locka sökande sinnen bort från den lugna, behovlösa tillvaro, vilken var renässansens egentliga livsform. Det var höststormarnas tid efter den korta, solfyllda sommaren.

Ur absolut synpunkt måste barockens tidevarv betecknas såsom mindre andligt än renässansens. Dess konst inriktar sig överhuvud icke på någon frigörelse från eller någon ideal förklaring av den materiella fenomenvärlden, utan på utbildande av illusionen, den optiska skenbilden, som skall ge oss det mest betagande intryck av den sinnliga skönheten. Dess praktfulla kyrkor bliva mera lika operafoajéer än andaktshus, dess änglar och helgon mondäna skönheter, som äro mer eller mindre berusade av sinnenas heta yra.

Rokokon leker med barockens former och gör dem ännu rörligare och smidigare. Operan blir vaudeville; helgonen herdar och herdinnor. Det andliga innehållet förtunnas ytterligare. Nyklassicismen återknyter visserligen förbindelsen med antikens ideal och ställer därmed konsten åter på en bredare andlig grundval, men den är såsom konstriktning i hög grad intellektualistisk, mera fostra dav ett vetenskapligt-litterärt intresse än buren av en sådan allmän spontan konstvilja som vi finna hos antiken, i gotiken eller under renässansen. Därpå beror det väl även, att den så snart förtorkar i doktrinära teorier och icke frigör någon större fond av andlig kraft till förnyelse av konstens inre värden.

Som helhet förblir den europeiska bildkonsten, trots alla skiftningar, nära förbunden med det materiella formproblemet. Den objektiva fenomenvärlden är denna konsts egentliga verksamhetsfält; det är endast undantagsvis, under perioder av intensivaste emotionellt liv, som man slagit in på en väg, som leder bort från den organiska formen till den mera omedelbara subjektiva abstraktionen. Känslan har då varit en starkare realitet än fenomenvärldens företeelser; dessa ha reducerats till underlag för en symbolistiskt antydande och diktande bildskrift. Men någon varaktig jordmån för en sådan konstriktning erbjöd den västerländska kulturen, i stort sett, icke. De emotionella och religiösa jäsningsämnena flöto snart bort i de materiella behovens och den yttre illusionsträvans breda fåra. Vilka ämnen än konsten upptog till behandling, vare sig de voro av religiös eller profan natur, så förblev dock i allmänhet det konkreta, kroppsliga motivet

eller det berättande innehållet själva utgångspunkten. Ja, i så hög grad ägnade sig den europeiska bildkonsten åt framställande och beskrivande, att vi nästan förgätit, att konsten även kan vara en diktande verksamhet, som omedelbart uttrycker andliga och emotionella impulser.

Man behöver emellertid icke ha sett mycket av kinesiskt måleri för att inse, att bildkonstnärligt skapande icke nödvändigtvis måste vara beroende av naturimitation i vanlig mening. Det kan uttrycka de inspirerande emotionella värdena (som finnas i all sann konst) även utan förmedling av kroppslig illusion; det kan väcka vår förnimmelse av livet och själen i ett naturmotiv, även utan fullständig redogörelse för formernas organiska byggnad och sammansättning. Huru detta genomföres i den kinesiska konsten har redan antydts i ett par föregående kapitel, och vi ha därvid även haft tillfälle att iakttaga, huru ett långt drivet abstrakt framställningssätt väl låter förena sig med intimitet och livfullhet i naturskildringen. Denna livfullhet, detta starka element av inre och yttre rörelse skiljer påtagligen den kinesiska konsten från den mer eller mindre abstrakta primitiva konsten i Europa. I båda fallen är det visserligen fråga om naturformernas denaturaliserande genom dekorativ abstraktion, men utgångspunkten är rätt olika: I den primitiva europeiska konsten sker detta huvudsakligen genom en yttre konturmässig schematisering av formen; denna förvandlas härigenom till en mer eller mindre dekorativ bildsymbol, men dess emotionella uttrycksvärde stegras knappast. I det kinesiska måleriet åter sublimeras formen till ett vehikel för

levande rytm, vilket kan ske såväl genom måleriska som lineära medel. Förvandlingen är här mera än i den primitiva konsten en medveten inre omsmältningsprocess, avsedd att stegra intrycket av liv och rörelse. Den kinesiska målarkonsten bevisar på det mest ovedersägliga sätt något som vi redan känna inför den primitiva konsten, nämligen att det alls icke beror på formens mer eller mindre illusoriska naturtrohet eller på dess organiska gestaltning, om bilden blir konstnärligt levande.

Vi ha också sökt påvisa, att formen i egentlig mening icke är livets vehikel i konsten. Den är i och för sig död och intetsägande, såvida den icke underordnas en viss rytm. Rytmen är konstverkets livsnerv. Den överför till åskådaren de element av inre eller yttre rörelse, som inspirerat konstnären, och genom den anknytes en förbindelse med vår egen levande puls. Ju starkare vi förnimma ett konstverks rytm, desto mera stimuleras vår vitalitetskänsla, desto djupare känna vi den levande formen, rörelsen, ja hela verket, i vår egen organism. Det är genom rytmens förmedling som vi kunna leva oss in i ett konstverk och erfara något av den fullhet och värme, som bringat konstnären att skapa. Har rytmen en gång gripit oss, så ledas vi som av en osynlig hand allt längre in mot de dolda livskällor, ur vilka konstnären hämtat inspiration; vår egen vitalitetskänsla underordnar sig den konstnärliga viljan, och vi bliva delaktiga av en glimt av skapandets lycka.

Genom vilka sinnesorgan denna rytmiska »inlevelse» försiggår är icke vår sak att här i detalj söka utreda, vi önska

endast framhålla, att de taktila organen därvid äro minst lika viktiga som de visuella. Rytmen spelar förövrigt även på andra strängar i vårt apperceptiva nervsystem, utan att vi alltid äro medvetna om huru dess budskap nå oss. Men förvisso är vårt eget instruments stämning därvid av största betydelse. Det råder ingen brist på människor, för vilka konsten är stum.

Fattar man konstnjutningen och -tillägnelsen på detta sätt, ser man i rytmen det egentliga instrumentet för meddelande av konstnärligt liv, rörelse och uttryck, så inses även, att den formella framställningsmetoden icke behöver vara av avgörande betydelse för konstverkets inre värde. Rytmen kan meddelas i relativt konkret såväl som i abstrakt form, den kan ges med linjer eller med valörer, i plastisk eller måleriskt stil. Men den kan icke nås genom ett mekaniskt, detaljtroget efterbildande av den yttre formen; den måste skapas inifrån ur själva kontakten mellan konstnären och hans motiv. Den bestämning begreppet rytm innebär träffar sålunda mindre konstverkets förhållande till ett yttre naturmotiv än dess relation till detta inre motiv av andligt, emotionellt eller fysiskt liv, som inspirerat den skapande mästaren.

Då rytmen emellertid, enligt vad vi sökt antyda, är ett subjektivt abstraktionsfenomen, så är det klart, att den bäst skall komma till uttryck inom konstarter och -riktningar, som icke äro bundna av en övervägande strävan mot naturimitation. Abstrakta konstformer, såsom ornamentiken och arkitekturen, uppenbara ofta de mest påtagliga rytmiska värden,

och inom bildkonsten, som här närmast sysselsätter oss, gäl-ler det, att rytmens betydelse växer i samma mån som det slaviska beroendet av den materiella formvärlden avtager. Denna relativa frigörelse från den materiella formen samman-hänger å andra sidan, enligt vad vi sett, med känslolivets utveckling i transcendental riktning. Vi ha anfört som exem-pel den tidiga byzantinska konsten och gotiken; två konst-riktningar, som stimulerats av kristendomens emotionella incitament och vilka i formellt avseende helt och hållet bero av den rytmiska linjerörelsens större eller mindre uttrycks-fullhet. En konst med utpräglat religiöst kynne, som strä-var att höja sig över den sinnliga fenomenvärlden, har natur-ligtvis alltid i särskild grad behov av rytmisk vitalisering.

Den klassiska konsten innebär icke heller någon motsä-gelse till denna regel, vilket möjligen kunde förmodas då den i så hög grad koncentrerar sig på framställande av organisk form. Rytmen har här förbundits med strävan ef-ter jämnmått och harmoniska proportioner; den har objekti-verats och tjänar till att klargöra de organiska krafternas växelverkan. Dess funktion är väl här mindre direkt emo-tionell — antikens andliga atmosfär eggade icke till några exalterade känsloutbrott — men därför icke mindre bety-delsefull, ty det är dock genom rytmen som den inre struk-turen och livets puls i den ideala organismen klargöres.

Det är först när konsten helt och hållet uppgår i avbil-dande och beskrivande som den rytmiska bearbetningen försvinner. Den skapande kraften avledes då i sekundära fåror, den sinar bort i vetenskapligt formstudium eller litterär

skildringslust. Det materiella illusionskravet stänger utsikten för djupare konstnärliga syften. Vi kunna bäst kontrollera detta på oss själva. Ställas vi inför en noggrant genomarbetad naturalistisk bild, så är det i nio fall av tio den motiviska skildringen, som tilldrager sig huvudintresset, och det kräves en betydande ansträngning för att vi från denna litterära underhållning skola kunna övergå till en rent estetisk analys. Det är väl också tvivel underkastat, om något större antal betraktare göra sig detta besvär; för dem har då konsten icke något självständigt värde.

Immaterialitet är emellertid icke detsamma som andlighet — icke ens i konsten — och emotionell berusning är ofta ett rätt sinnligt fenomen (jfr barockens konst). De djupare andliga värdena avläsas snarare i ett lyckligt jämviktsförhållande mellan själ och kropp, rytm och form. Under antikens guldålder sökte man detta jämviktsförhållande med stöd av den ideala människofigurens organiska form och proportioner. Man antropomorfiserade konsten lika väl som naturen och såg i den ideala människan en gudomlig varelse. Konstens skapelser fingo härigenom religiös hälgd, oberoende av vilket mytologiskt eller historiskt motiv de framställde. Ämnet betydde föga i detta avseende; det immanenta uppfattningssättet var avgörande.

Under senare tider, då den europeiska konsten följt samma allmänna strömfåra som antiken med hänsyn till formproblemet förbands emellertid icke kravet på organisk antropomorf gestalt med denna djupa känsla för människans gudomlighet, som uppbär den högklassiska tidens skapelser. Icke

ens renässansens stora mästare nådde i sina lyckligaste ögonblick samma religiösa immanenskänsla inför naturen och människan. Kristendomens uppfattning av naturen såsom besmittad och av människan såsom en skröplig och syndfull varelse hade redan satt för djupa spår i sinnena för att undanträngas av antikens ideala syn. Det förtroendefulla förhållandet till verkligheten var brutet, den intima inlevelsen i alla naturens företeelser var störd av syndmedvetandet, fruktan för straff och längtan mot återlösning. Det var icke längre möjligt att ur sinnevärldens organiska former läsa fram en ideal skönhet och harmoni av andligt eller religiöst värde. Men formviljan var fortfarande riktad på kroppslighet och antropomorf gestaltning. Man bibehöll skalet även sedan man förlorat greppet på det värdefullaste av innehållet. Konsten var en gång för alla bunden vid konkret framställande. Icke ens de mest exalterade perioder av emotionellt liv, då den kristna religionens incitament gjorde sig starkast gällande, kunde helt frigöra bildkonsten från det materiella formkravet. Även gotiken är materiellt antropomorf, ehuru den stundom gör våld på organismen för att stegra det emotionella uttrycket.

Den västerländska konsten har sålunda i senare tid aldrig haft samma andliga uttrycksvärde som under antiken. Den har i viss mån blivit en kompromissföreteelse, då den ägnat sig åt religiösa uppgifter. Människofigurens normgivande betydelse har den aldrig helt kunnat uppge, ty den har icke haft något större att sätta i stället. Den har icke funnit vägen, som leder förbi den enskilda konkreta företeelsen

och det begränsade rummet mot livets stora rytmiska sammanhang med oändligheten.

Detta var den kinesiska konstens väg. Vi ha sökt antyda den genom analys av olika målningar i det föregående. Vi ha sett, huru denna österländska konst söker tränga igenom fenomenvärldens slöjor och väcka en aning om en renare och rikare tillvaro bortom synrandens gränser. Människan är för den endast ett sandkorn på världshavets strand, en ton i universum, och liksom alla andra företeelser får hon sin konstnärliga betydelse först genom andens livsrytm genom formen, ty denna förbinder henne med allt som lever. Hennes gestalt är en symbol liksom alla andra natursymboler, men hennes andliga natur är en bottenlös källa av liv och skönhet. I hennes själ avspeglas en större och skönare verklighet än den vi skåda med ögonen och förnimma med våra sinnen; endast här äro alla begränsningar upphävda, alla motsättningar försonade. Ju klarare spegelbilden fattas, desto djupare religiöst värde får konsten. Mera har ingen konst förmått uppenbara.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

FÖRORD - - - - - - - - - - - - - - - - - 5

I. VÅRT FÖRHÅLLANDE TILL KONSTVERKET - - - - - - - - - - - - - - - 9

II. FORM OCH RYTM - - - - - - - - - - 23

III. NATUR OCH METOD I DET KINESISKA MÅLERIET - - - - - - - - - - - - - 49

IV. FIGURKOMPOSITIONER - - - - - - - 63

V. NATURPOESIEN - - - - - - - - - - - 91

VI. LANDSKAPSBILDER - - - - - - - - - 111

VII. KONST OCH RELIGION - - - - - - - 131

TRYCK OCH FÖRLAG:

BRÖDERNA LAGERSTRÖM

BOKTRYCKARE OCH BOKFÖRLÄGGARE

STOCKHOLM

MCMXVII

SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
3 9088 01616 3271